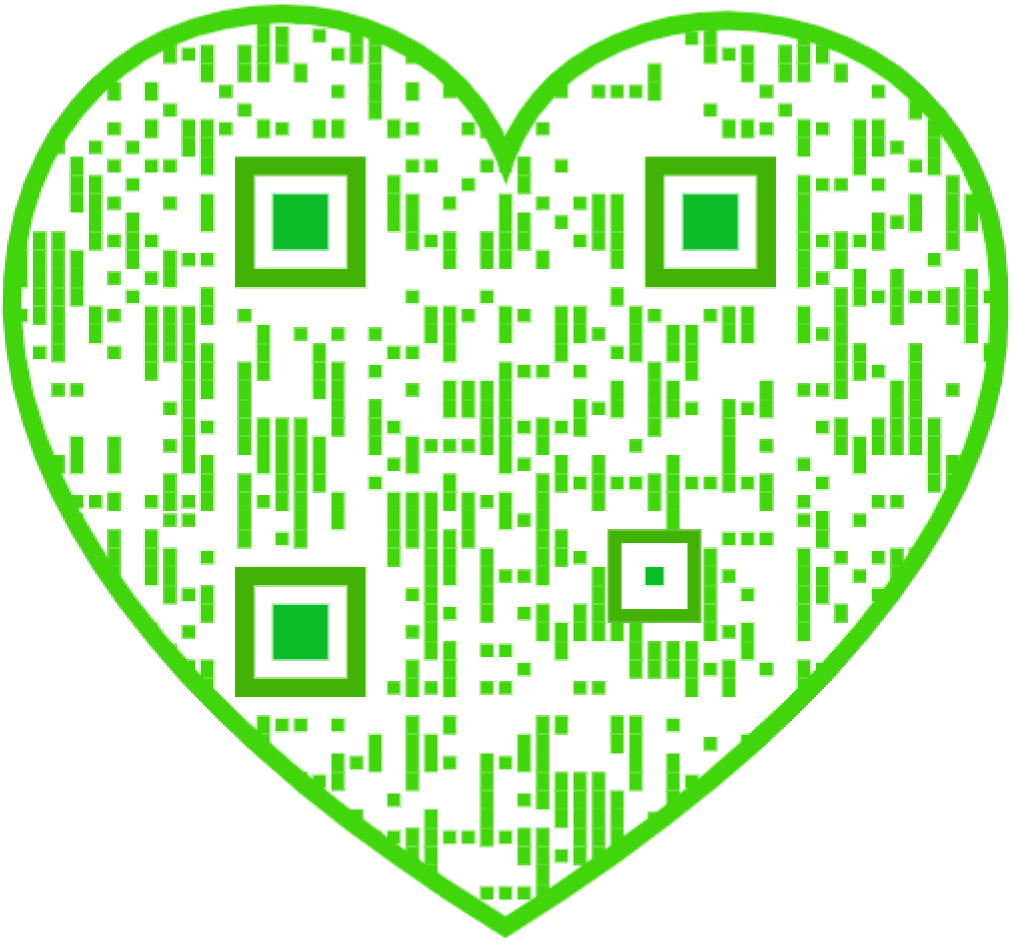
De Ontwikkelingsgang der Nederlandsche Letterkunde door Dr. J. te Winkel



DE ONTWIKKELINGSGANG

DER

NEDERLANDSCHE LETTERKUNDE

DE ONTWIKKELINGSGANG

DER

NEDERLANDSCHE LETTERKUNDE

DOOR

DR. J. TE WINKEL
Hoogleeraar te Amsterdam

EERSTE DEEL

HAARLEM
DE ERVEN F. BOHN
1908

VOORREDE.

Het werk, dat ik nu het genoegen heb, eindelijk te kunnen aanbieden aan al wie belang stellen in de ontwikkelingsgeschiedenis onzer vaderlandsche letteren, is de vrucht eener studie van veertig jaar op een gebied van wetenschap, dat mij levenslang het meest heeft aangetrokken. Ik mag het dus een groot stuk van mijn leven noemen, want het is met mij opgegroeid, zooals ik er zelf in gegroeid ben.

Daardoor is het een zeer persoonlijk werk geworden. Ik heb ook geene poging gedaan om de eigenaardigheden te maskeeren, die ik mij wel bewust ben te bezitten, het mogen dan gebreken of deugden zijn. De kunstwerken, waardoor heel het denken en gevoelen van ons volk gedurende zeven eeuwen zich in woordklanken uitte, brengen ons natuurlijk in aanraking met zoogoed als het geheele verstands- en gemoedsleven onzer vaderen, dat ik dus heb moeten meeleven: maar juist omdat ik eigen persoonlijk denken en gevoelen daarbij niet wilde verliezen (waarvoor trouwens ook weinig gevaar bestond), heb ik niet geaarzeld, telkens mijne persoonlijke meening uit te spreken over allerlei voorkomende onderwerpen, die er mij als toe uitlokten.

Deze eerlijke bekentenis, dat ik mijn werk voor niet minder subjectief houd, dan menschenwerk uit den aard der zaak zoo licht wordt, moge mij evenwel niet reeds a priori blootstellen aan het verwijt, dat ik een partijdig geschiedschrijver onzer letteren zou zijn, want geen verwijt zeker zou mij meer kunnen grieven. Eensdeels toch vlei ik mij met de gedachte, dat de breede studie van een zeveneeuwsch geestesleven der menschheid en eenige bekendheid bovendien met het geestesleven, dat daaraan in zoovele andere eeuwen bij andere volken dan het onze nog voorafging, ook bij mij tot een humaan en gematigd oordeelen

over anderen zal hebben geleid, en tot het waardeeren ook van een denken en gevoelen, dat het mijne niet is. Anderdeels heb ik er uit volle overtuiging naar gestreefd, de feiten zoo objectief mogelijk mee te deelen en zóó een beeld van den ontwikkelingsgang onzer letteren te geven, dat van waarheidsliefde zou kunnen getuigen. In hoeverre ik gebleven ben beneden het ideaal, dat ik mij van den geschiedschrijver heb gevormd, zullen anderen beter kunnen beoordeelen dan ik zelf.

Gaarne zou ik door het nauwkeurig documenteeren van het medegedeelde de bewijzen hebben willen leveren voor de juistheid mijner historische mededeelingen en anderen de middelen hebben willen verstrekken om die gemakkelijk te controleeren. Men weet, dat ik dat voorheen steeds heb gedaan en er ook nu te minder bezwaar in zou gehad hebben, omdat de documenteering zoo goed als geheel in mijne schrijftafel berust, met verwijzing naar de geheele litteratuur over dit vak van wetenschap.

In overleg met den uitgever van dit werk evenwel heb ik alle aanteekeningen achtergehouden, op twee gronden, die ik hoop, dat men zal kunnen billijken.

De eerste is deze, dat de documenteering, die, om waarde te hebben, m. i. volledig moest zijn, dit toch reeds omvangrijke werk tot den dubbelen omvang zou hebben uitgebreid, want voor wie het niet weet, is het schier ongelooflijk, hoe groot het aantal wetenschappelijke werken en tijdschriftartikelen over onze litteratuur, vooral over die der zeventiende eeuw, is, die geciteerd moesten worden, hoe groot ook het aantal werken en uitgaven is, die vermelding eischten, en hoeveel er door mij in het werk, soms met enkele woorden, is aangehaald, waarvan nadere aanwijzing het naslaan mogelijk zou hebben moeten maken.

De tweede grond, waarop ik besloot, de aanteekeningen weg te laten, was, dat deze, vooral in grooten getale en aan den voet der bladzijden, op vele lezers een afschrikwekkende werking oefenen of hen al te zeer vermoeien, als zij er onder het lezen zelf aandacht aan schenken. Ofschoon ik er uitdrukkelijk op had kunnen wijzen, dat de tekst voor den gewonen lezer bestemd was en de aanteekeningen voor den geschiedbeoefenaar, bleef het toch te vreezen, dat een boek, voor den beschaafden en in de geschiedenis onzer letteren belangstellenden lezer bestemd, en

opzettelijk vervat in een vorm, die geene te groote inspanning van hem eischt en hem misschien zou kunnen behagen, aan zijne bestemming niet zou beantwoorden, wanneer de aanteekeningen het stempelden tot een studieboek in de eerste plaats.

Nu ik op bovengenoemde gronden mijn besluit genomen heb, wil ik maar hopen, dat én de geschiedbeoefenaar én de beschaafde lezer genoeg vertrouwen in mij zullen stellen, om mij ten aanzien van de meegedeelde feiten op mijn woord te gelooven, en dat ik bij betwistbare punten, die anders in de aanteekeningen breeder behandeld zouden zijn, geoordeeld mag worden, geene al te onverstandige gevolgtrekkingen te hebben gemaakt.

Moet ik het ook betreuren, dat ik bij zooveel, wat ik aan de voorstudiën van anderen ontleende, nu niet in de gelegenheid was, hun daarvoor mijn dank te betuigen door het aanhalen hunner geschriften, zij zelve zullen mij dat wel ten goede houden, wetende, dat mij zelf daardoor meteen de gelegenheid is benomen, duidelijk te doen uitkomen, dat ik niet slechts geschiedschrijver, maar voor menige bladzijde van mijn werk ook geschiedvorscher ben geweest.

Met eenige bevreemding zullen sommigen misschien opmerken, dat aan de geschiedenis onzer middeleeuwsche letteren zooveel minder plaats is ingeruimd, dan aan die der volgende tijdvakken. Men bedenke echter in de eerste plaats, dat de tegenwoordig bestaande geschiedboeken over middeleeuwsche litteratuur hoofdzakelijk hun omvang te danken hebben aan vele disputabele punten, waartoe die litteratuur aanleiding geeft, en dus tot uitvoerige waarschijnlijkheidsbetoogen, en dat verder een groot deel er van wordt ingenomen door het behandelen van buitenlandsche sagenstof, die een kunstvorm vond in gedichten, waarvan onze eigen litteratuur alleen de vertalingen levert. Bedenkt men nu daarbij dat vertalingen altijd van minder belang dan oorspronkelijke werken zijn en in latere perioden slechts even genoemd, zelden met eenige uitvoerigheid besproken worden, dan begrijpt men licht, dat naar verhouding van de volgende tijdvakken het middeleeuwsche er mager moest afkomen, wanneer daarbij dezelfde beginselen van waardebepaling werden toegepast, als bij alle andere.

Hierbij komt nog, dat litteratuuropgaven voor de middeleeuwen

meer gewenscht zijn, dan voor lateren tijd, en daarom ben ik ook van plan, na de voltooiing van dit werk, van mijne Geschiedenis der Middeleeuwsche letterkunde een herdruk in gereedheid te brengen, die, het oorspronkelijk karakter van het werk bewarende, het door verbetering en aanvulling op de hoogte van den tegenwoordigen stand der wetenschap zal trachten te brengen. Intusschen zal men niet alleen voor de middeleeuwen, maar ook voor het Rederijkerstijdvak de bronnen-opgave kunnen gebruiken, die ik gaf in mijne in Paul's Grundriss opgenomen „Geschichte der niederländischen Literatur" (2te Aufl. 1902).

De geschiedenis, die ik nu in dit werk heb behandeld, zal volledig zijn tot omstreeks het jaar 1885. Ik houd het er nog altijd voor, dat eene historische behandeling van den tijd, dien men zelf heeft doorleefd, uiterst moeielijk, om niet te zeggen onmogelijk is. De onpartijdigheid, voor den geschiedschrijver een volstrekt vereischte, zou daarbij haast bovenmenschelijk moeten zijn, en voor een „bovenmensch" houd ik mij niet. Daar ik wel niet de laatste geschiedschrijver onzer letteren zal wezen, komt er dat bovendien niets op aan: ook de dichters en prozaschrijvers van onzen tijd zullen hunne geschiedschrijvers wel krijgen.

Om van dit boek ook een geschikt studieboek te maken voor wie de grondslagen wenscht te leggen van latere zelfstandige wetenschappelijke beoefening onzer litteratuurgeschiedenis, zal ik aan het vierde deel drie uitvoerige bladwijzers toevoegen, van de schrijvers zooveel mogelijk met hunne geboorte- en sterfjaren, van de behandelde kunstsoorten en kunstvormen, en van de buitenlandsche schrijvers, die hun invloed op de onze hebben doen gelden.

Met deze voorloopige mededeelingen den lezer heil!

Amsterdam,
28 Augustus 1907.

J. TE WINKEL.

INLEIDING.

Niemand zeker zal het ook maar eenigszins vreemd vinden, dat de geschiedschrijver onzer letteren, die zoovele jaren vertrouwden omgang heeft gehad met een zoo groot aantal schrijvers en schriften uit zoovele eeuwen en die dus de woordkunst onder zoo verschillenden vorm heeft leeren kennen, telkens weer aanleiding vond om over die kunst in al hare openbaringen na te denken. Evenmin zal men er zich over verbazen, dat hem, nu hij staat aan het einde van veeljarige werkzaamheid op het gebied van litteratuur, in zich het verlangen voelt opkomen om aan zijne denkbeelden over aesthetiek en kunst vasten vorm te geven en deze in eene inleiding op zijn geschiedwerk samen te vatten, en wel in een wat breeder vorm, dan waarin hij ze vroeger wel eens uitsprak.

Ook is het niet meer dan natuurlijk, dat hij zich meermalen rekenschap moest geven van de wetenschappelijke eischen, aan zijn studievak te stellen, en dat hij zich dus langzamerhand een beeld heeft gevormd van den geschiedschrijver der letteren, waaraan hij voor zich getracht heeft, zooveel mogelijk te voldoen. Aan zijne beschouwingen over aesthetica en kunst wenscht hij daarom eene theoretische beschouwing van de litteraarhistorische geschiedschrijfkunst toe te voegen, die hij onder zijn arbeid aan de practijk heeft kunnen toetsen.

I.

De geschiedenis onzer letterkunde is een klein onderdeel van de groote algemeene geschiedenis der menschheid, en dus een vak van wetenschap in den strengen zin des woords.

Deze stelling moge nu klinken als eene banaliteit, ik houd haar toch niet terug, omdat ik mij den tijd herinner, waarin nog vrij algemeen, vooral in academische kringen, met eenige minachting op de geschiedenis der letterkunde werd neergezien, alsof zij uit den aard der zaak ongeschikt was om streng wetenschappelijk beoefend te worden en eigenlijk meer te huis behoorde op het gebied van den kunstenaar. Het was de tijd, waarin de novellistische vorm de meest geschikte werd geoordeeld om de feiten der litteratuurgeschiedenis onder de oogen van het grootere publiek te brengen en op die wijze liefde te wekken voor onze grootste kunstenaars.

Dat laatste was dan ook hoofdzaak van wie de werken onzer oudere schrijvers bestudeerden. Wat van hen in onzen eigen tijd niet meer te genieten viel, was geene studie waard en kon gerust aan de vergetelheid worden prijsgegeven, meende men. Alleen wat door ons aesthetisch gevoel waardig geacht werd, was waard om besproken te worden: al het andere was curiositeit en verviel aan den antiquarischen snuffelaar, die als een liefhebberend zonderling te boek stond.

Zelfs een meesterwerk als Jonckbloet's „Geschiedenis der Middennederlandsche Dichtkunst" was niet in staat geweest veel verandering te brengen in deze vrij algemeen gangbare meening. Hoogstens dwong dat werk aan velen de bekentenis af, dat voor de beoefening onzer middeleeuwsche litteratuur toch wel veel kennis en wetenschappelijke studie werd vereischt; maar men bleef het er voor houden, dat voor latere perioden, waarbij zich onze tegenwoordige tijd zoo nauw aansloot, wetenschappelijke beoefening uitgesloten was en alleen van letterkundige critiek sprake kon zijn.

En wie hadden toen — zooals meestal en nog — de critiek in handen? Mislukte kunstenaars of halfkunstenaars vormden de groote meerderheid der critici of tijdschrift-recensenten, die iedere maand plichtmatig het hunne zeiden over de pas verschenen boeken en op dezelfde manier ook schreven

over onze oudere schrijvers, wanneer deze toevallig aan de orde kwamen. Dat kon toch geene wetenschap heeten, meende men, en terecht. Nu ontkent natuurlijk niemand, dat er ook hoogst begaafde critici zijn opgetreden, die met veel vernuft fijne opmerkingen maakten over juist verschenen of reeds veel vroeger uitgegeven dicht- en prozawerken, deze zorgvuldig ontleedden en daaraan aesthetische beschouwingen vastknoopten, die het publiek tot aesthetische waardeering (of veroordeeling) opvoedden. En wie zal daartegen bezwaar hebben?

In iedere periode heerscht eene bepaalde aesthetische stemming bij de meerderheid van het lezend publiek, soms eene „communis opinio", soms in twee of meer elkaar bestrijdende richtingen verdeeld. Daar nu de boekenmarkt ruim is voorzien en wij toch niet alles kunnen of willen lezen wat er gedrukt wordt, is het voor ons van practisch belang, betrouwbare boekbeoordeelaars te bezitten, die ons aanwijzen, wat wij van dit of van dat werk te verwachten hebben, en die het ons dus gemakkelijk maken voor onze lectuur eene keus te doen. Te beter is het, wanneer zij hunne beschouwingen ook weten te schrijven in een aantrekkelijken stijl, die ook van eigen kunstvaardigheid getuigt, en ons stof geven tot nadenken over het wezen der kunst. Alleen zou ik het, ter bevordering van de belangstelling in onze letteren gewenscht achten, dat zij zich bepaalden tot in het licht stellen der verdiensten van de h. i. deugelijke werken, en zich onthielden van afkeuring en allermeest van spot, omdat daardoor zoo licht minachting voor litteraire kunst in het algemeen wordt gekweekt. In den strijd van twee elkaar vijandige richtingen is dat echter lang niet altijd mogelijk.

Zulk eene critiek evenwel is geene wetenschap al heeft zij naast de wetenschap recht van bestaan. Zij heeft het practisch doel, de geestverwanten onder het publiek op het beste te wijzen, dat er naar haar smaak en oordeel gelezen kan worden, maar staat even ver van de wetenschap af, als de reisgids, die ons aanwijst, op welken tijd en hoe wij het best per spoor, per boot of per tram, de plaats onzer bestemming kunnen bereiken; en evenals deze reisgids telkens zal moeten worden gewijzigd naar de verandering in de inrichting der reisgelegenheden, zal ook de critiek zich telkens naar den

aard der uitkomende werken en den veranderlijken smaak van het publiek moeten richten om niet ten slotte het vertrouwen te verliezen.

Of er dan eene andere meer wetenschappelijke beoefeningswijze van onze litteratuur mogelijk was, dan deze critische, daaraan twijfelde nog menigeen zelfs na het verschijnen van Jonckbloet's „Geschiedenis der Nederlandsche letterkunde", waarbij toch reeds dezelfde historische methode gevolgd was, waardoor de staatsgeschiedenis al lang als een vak van wetenschap was erkend.

Dat zelfs Jonckbloet's werk, waarover ik overigens niet dan met grooten eerbied wensch te spreken, nog niet algemeen als een zuiver wetenschappelijk werk kon worden erkend, was hieraan te wijten, dat het niet slechts een historisch, maar ook een critisch werk wilde zijn. Ik bedoel daarmee natuurlijk niet, dat het de beginselen der historische critiek huldigde, want zonder dat is een geschiedwerk geen geschiedwerk meer; maar dat het bovendien ook aesthetische critiek gaf op de historisch behandelde onderwerpen. Het deed hetzelfde, wat de geschiedschrijver der staatsgeschiedenis zou doen, wanneer hij op alle belangrijke daden der staatslieden ethische critiek wilde leveren.

Was Jonckbloet niet verder gegaan, dan zoo nu en dan zijn eigen subjectief oordeel, zijne goed- of afkeuring der dicht en prozawerken te kennen te geven, dan zou natuurlijk niemand daaraan aanstoot mogen nemen, evenmin als men den geschiedschrijver der staatkundige gebeurtenissen verwijten zal, dat hij daden, die hij verfoeit, niet mededeelde als de meest onverschillige dingen ter wereld, en dat hij zijne bewondering voor edelmoedige handelingen niet terughield. Algeheele afwezigheid van appreciatie zou iets bovenmenschelijks zijn en zeker ook niet door den lezer van het geschiedwerk worden verlangd. Ook kan een enkel goed- of afkeurend woord in gevallen, waarin meeningsverschil niet waarschijnlijk is, door zijne beknoptheid beter middel tot kenmerking zijn, dan eene uitvoerige beschrijving, en daarom niet slechts verschoonbaar, maar zelfs verkieslijk.

Iets anders echter is het, zich als geschiedschrijver tevens tot taak te stellen, over ieder kunstwerk een aesthetisch,

over iedere zedelijke daad een ethisch oordeel uit te spreken. Moge het voor dezen of genen leek misschien van belang zijn te weten, of de geschiedschrijver zelf b.v. den moord op Willem van Oranje verfoeit als een laaghartig gruwelstuk of verheerlijkt als eene Gode welgevallige daad, de man van wetenschap kan dat oordeel gemakkelijk ontberen, leest het zelfs met zekeren argwaan en is volkomen tevreden, wanneer hem maar alle bijzonderheden van den moord nauwkeurig worden medegedeeld en, zoo mogelijk, tevens wat daarbij in den geest van den moordenaar en van de vrienden des vermoorden is omgegaan. Zoo verlangt men ook niet te weten, of Jonckbloet Vondel's „Gysbreght van Aemstel" afkeurt en waarom, maar wat Vondel met dat treurspel bedoelde, wat er het karakter van is en welken indruk het op de tijdgenooten heeft gemaakt. Wie bovendien nog een aesthetisch oordeel verlangt, vrage dat niet van anderen, maar van zich zelf, en stelle zich dus in de gelegenheid het zelf te vormen. De kenmerking door den geschiedschrijver heeft hem daartoe hoogstens de bouwstoffen te leveren en den weg te wijzen.

Tegen deze vermenging van onwetenschappelijke letterkundige critiek met zuiver wetenschappelijke geschiedschrijving onzer letteren ben ik dertig jaar geleden voor het eerst met nadruk opgekomen, en ook later heb ik er zoo nu en dan het harnas tegen aangeschoten, en niet zonder goed gevolg, zooals ik dankbaar erken. Toch is, naar ik bemerk, mijn pleit nog niet volkomen gewonnen, en schijnt het, alsof de letterkundige critiek, de voordeur uitgezet, in den laatsten tijd de achterdeur weer is binnengeslopen, zoodat ik mij nu wel verplicht zie, opnieuw mijne denkbeelden hierover uiteen te zetten en daarmee het wetenschappelijk karakter eener wetenschap te handhaven, die anders weer gevaar zou loopen, in aesthetisch geliefhebber of, wil men liever, gephilosofeer onder te gaan.

Tegenover de „historisch-aesthetische" behandeling der letterkunde van Jonckbloet heeft men de mijne wel eens de „zuiver historische" genoemd. Die onderscheiding kan tot misverstand aanleiding geven, en daarom wensch ik haar niet te aanvaarden. Wil men op „zuiver-historische" den vollen nadruk leggen, omdat m.i. Jonckbloet door zijne „aesthetisch-critische" behandeling onzer letterkunde hare historie ver-

valschte en dus geene zuivere geschiedenis gaf, dan heb ik daar vrede mee; maar van het woord „aesthetisch" wensch ik allerminst afstand te doen.

En hoe zou dat ook kunnen? De geschiedenis der letterkunde toch vertelt en beschouwt in hun historischen samenhang geene menschelijke handelingen in het algemeen, noch zelfs in engeren zin al wat de mensch gezegd of geschreven heeft, maar wel bepaaldelijk de woorduitingen, van hem als aesthetisch wezen uitgegaan en geschikt om weerklank te vinden in het aesthetisch gelijkgestemde gemoed zijner natuurgenooten. Met den mensch als aesthetisch wezen en met hetgeen hij als zoodanig schiep houdt juist deze wetenschap zich uitsluitend bezig. Wie haar wil beoefenen, heeft dus zelf de grootste elasticiteit van aesthetisch gevoel noodig om zich te kunnen invoelen, voorzoover dat althans mogelijk is, in de meest verschillende aesthetische stemmingen van de meest verschillende menschengeslachten. De geschiedschrijver der letteren behoeft geen scheppend dichter te zijn, maar hij moet als het ware passief dichter wezen, sympathisch meedichtend met den poëet, dien hij in zijn geschiedtafreel wil laten optreden. De geheele stof van zijn werk moet aesthetisch door hem gevoeld zijn.

Maar juist omdat hij geschiedschrijver is, moet hij er voor waken, zijn eigen aesthetisch gevoel niet onder te schuiven aan dat van den dichter, dien hij bespreekt, en daarom moet hij, met die voorzichtigheid die de wetenschap van hare beoefenaars eischt, bovenal oppassen, dat hij niet meer zegt dan hij voor wetenschappelijk geweten kan verantwoorden. En het gevaar om dat te doen loopt hij ieder oogenblik, omdat de aesthetische aandoeningen zoo uiterst verscheiden. en zoo subtiel samengesteld zijn. Hier behartige hij telkens en telkens weer de heilzame: „in dubiis abstine".

Is dus iedere litteratuurgeschiedenis uit den aard der zaak „historisch-aesthetisch", zij mag niet „critisch-aesthetisch" zijn, omdat zij dan niet alleen gevaar loopt, de historische belangrijkheid der feiten te toetsen aan de, geheel buiten het vak der historie gelegen, persoonlijke aesthetische waardeering, maar bovendien omdat de aesthetische critiek op zich zelf geen wetenschappelijk karakter draagt en ook niet dragen

kan, en dus van hetgeen er recht op heeft als zuivere wetenschap beoefend te worden eene bastaardwetenschap maakt.

Nochtans, iemand als Jonckbloet wilde van subjectieve critiek niet weten. Hij meende juist, dat de aesthetische critiek wèl een wetenschappelijk karakter hebben kon en. rekende het zich tot eene verdienste, „de critiek losgemaakt te hebben van het subjectief gesnap en haar te hebben gevestigd op meer oordeelkundigen grondslag". Hij hield er zich van overtuigd, dat er op aesthetisch gebied vaste wetten heerschen, die langs wetenschappelijken weg kunnen gevonden worden en die daarom een onveranderlijken maatstaf ter beoordeeling van de aesthetische waarde der kunstwerken kunnen verschaffen, althans voorzoover wij die wetten nu reeds kennen.

Had Jonckbloet en wie het daarin met hem eens zijn gelijk, dan zou aesthetische critiek nog wel niet volstrekte waarheid kunnen brengen, zooals trouwens geen enkele wetenschap vermag, maar toch eene gedeeltelijke waarheid met objectieve geldigheid voor ieder niet krankzinnig mensch, tot op het oogenblik, waarop voortgezet wetenschappelijk onderzoek er eene wijziging in zou hebben gebracht.

Wanneer Jonckbloet echter aan eenige, door hem aangenomen, meestal door andere vastgestelde, wetten objectieve geldigheid toekende en zich daarvoor op de ervaring beriep, achtte ik zijne ervaring ontoereikend, zijne waarneming bevooroordeeld. Beredeneerde hij de noodzakelijke geldigheid dier wetten, dan ontging het mij niet, hoe weinig werkelijk aesthetische gronden er door hem werden aangevoerd, en hoe vaak zijne wetten hoofdzakelijk berustten op het ervaringsfeit, dat geen mensch zuiver aesthetisch, maar altijd ook nog min of meer logisch denkend wezen te gelijk is, en dat dus wat in zich zelf onlogisch is door menigeen moeielijk kan worden genoten. Negatieve wetten, die ons leerden, wat te eenemale ongeschikt is om eene aesthetische stemming bij den normalen mensch te wekken, konden soms met eenige waarschijnlijkheid als objectief geldig worden vastgesteld, maar de gronden waarop hij trachtte te bewijzen, wat het dan wel is, wat noodzakelijk positief aesthetisch genot behoort te schenken, kwamen toch ook bij hem telkens weer neer op de zoo uiterst vage begrippen van „goeden of valschen smaak."

Daarom meende ik indertijd, en meen ik nog, dat werkelijk objectief geldende wetten van aesthetica nog niet zijn gevonden en, verder gaande, meen ik tevens, dat het bestaan van zulke wetten onmogelijk of, om mij voorzichtiger uit te drukken, in hooge mate onwaarschijnlijk is; maar om mijne gronden voor die meening uiteen te zetten, zie ik mij verplicht, de zaak wat dieper op te vatten en mij een oogenblik op het gebied wijsbegeerte te begeven, al mag ik hier mijne wijsgeerige overtuiging ook niet dan met enkele trekken schetsen.

II.

Het eenige, waarvan de mensch door onderscheiding en gelijkstelling bewustzijn verkrijgt, is eene reeks van beweeglijke of tijdelijk in rust zich voordoende *gewaarwordingen* (aandoeningen en gemoedsbewegingen) en *waarnemingen* (begrippen van werkings- of hoedanigheidsvormen). Zijne bewustwording neemt toe, naarmate hij meer onderscheidt en, wat daarmee noodwendig gepaard gaat, omdat het hetzelfde proces is, gelijkstelt. Daardoor ontstaan groepen van verschijnselen in zijn bewustzijn. Worden passieve aandoeningen of actieve gemoedsbewegingen geassociëerd met waarnemingen, dan ontstaan er van die aandoeningen of gemoedsbewegingen ook begrippen; maar dat zijn afgeleide begrippen, die van de andere op waarneming berustende begrippen der werkings- en hoedanigheidsvormen als wezenlijk verschillend onderscheiden moeten worden.

Zoo zijn b. v. „rood", „rond", „hard" begrippen van waarnemingsverschijnselen, evenals „snel" en „traag": de eerste van hoedanigheidsvormen, de laatste van bewegingsvormen. Geheel andere begrippen evenwel zijn b. v. „schoon" en „leelijk", „goed" en „slecht", want zij geven slechts te kennen, dat wij de gewaarwordingen „behaaglijk" en „onbehaaglijk", „goedkeurend", en „afkeurend", die wij ook zelf in begripsvorm kunnen brengen, nu nog bovendien overdragen op waarnemingsvormen, waarvan de begrippen met onze gewaarwordingen geassociëerd zijn. Het woord „waar" heeft weer betrekking op een geheel ander soort van begrippen, namelijk van het verband, waarin het eene begrip tot het andere staat. Een waargenomen

voorwerp kan b.v. een lindeblad en een lindeblad kan groen zijn, maar noch lindeblad noch groen is „waar", alleen de uitspraak: „dit voorwerp is een lindeblad en een lindeblad is groen" kan waar of onwaar wezen. Zoo ook kan eene gewaarwording zelf niet „waar" genoemd worden, maar alleen dat deze of die persoon haar gevoelt, en zoo is bv. de uitspraak waar, dat niet een lindeblad zelf, maar de gewaarwording, die wij bij het zien van een lindeblad ontvangen, „behaaglijk" kan wezen en dat wij het blad daarom „schoon" noemen, al doen wij dan ook geheel iets anders, dan wanneer wij zeggen, dat het „groen" is. Daarom kan ook hetzelfde tegelijk „groen" en „schoon of leelijk" genoemd worden, maar niet tegelijk „groen" en ook „rood of geel", en kan een verband van begrippen wel tegelijk „waar" en „goed of slecht", maar niet tegelijk „waar" en ook „waarschijnlijk of onzeker" heeten in den mond van denzelfden man.

Het geheel van waarnemings- en gewaarwordingsbegrippen maakt het wèten van den mensch of m.a.w. zijne wetenschap uit, maar daar de geheele bewustwording berust op onderscheiden en gelijkstellen, bestaat de strengste wetenschap ook uit de meest volledige onderscheiding en gelijkstelling, dus uit de kennis van alle betrekkingen en verhoudingen der begrippen. Dat wij aan sommige van die begrippen op grond van bepaalde kenmerken den naam van werkelijkheden, aan andere die van voorstellingen geven, of er den naam van gewaarwordingen aan blijven toekennen, is voor ons verder betoog onverschillig. Alleen wie aan alle begrippen gelijkelijk den naam van realiteit zou willen geven, bedenke, dat hij dan toch verschillende soorten of graden van realiteit heeft te onderscheiden.

Natuurlijk zou zonder herinnering het groepeeren van waarnemingen op zich zelf reeds onmogelijk zijn, maar de herinnering stelt ons ook in staat, de zoogenaamde herhaling eener zelfde (identieke) of het optreden van eene soortgelijke waarneming als zoodanig te herkennen en dus ook naar de regelmatigheid der herhaling de waarnemingen te groepeeren. Dat leidt er o.a. toe, een standvastig verband aan te nemen, waarmee wij echter niets anders vaststellen, dan dat bepaalde verschijnselen of soorten van verschijnselen in ons bewustzijn steeds ver-

bonden of gepaard optreden met zoodanige regelmatigheid, dat wij slechts een verschijnsel van de eerste soort behoeven waar te nemen om er een van de tweede soort bij te kunnen verwachten. Wie b.v. hardheid of zachtheid waarneemt met gesloten oog, kan verwachten met open oog daarbij ook afmeting te zullen waarnemen, omdat die waarnemingen telkens weer gepaard gaan; en die verschijnselen, waarbij zij gepaard gaan, voegt hij samen in eene bepaalde groep

Ieder verband is uit den aard der zaak — daar waarnemen immers eene beweging of werking is — een verband van opvolging; doch heeft de opvolging een zekeren graad van snelheid bereikt, dan doet zulk een standvastig terugkeerend verband zich voor als een verband van zelfstandigheden en hoedanigheden en ontstaan in ons bewustzijn begrippen van hoedanigheidsvormen. Blijft daarentegen de standvastige opvolging als zoodanig nog waarneembaar, dan spreken wij van bewegings- of werkingsvormen en heeten wij het noodwendig (d.i. telkens opnieuw optredend) verband causaal verband. Is het ons onbekend, of de beweging gewild is, of m.a.w. worden wij niet gedwongen in onze voorstelling de beweging met eene gemoedsbeweging te doen aanvangen, dan onderscheiden wij aanvang en einde der beweging als oorzaak en gevolg. Is daarentegen de beweging gewild, d.i door ons voorgesteld als aangevangen met een bewustgeworden gemoedsbeweging, dan spreken wij van doelstelling en doelbereiking om begin en eind der beweging (handeling) aan te duiden. Vergissen wij ons (wat bij de groote samengesteldheid der meeste bewegingen gemakkelijk gebeuren kan) door tusschen oorzaak en gevolg of tusschen doelstelling en doelbereiking een standvastig verband voor waargenomen te houden, zonder dat die waarneming inderdaad heeft plaats gehad, dan bedekken wij onze misrekening door van toeval en toevallige omstandigheden te spreken. Het aantal van die vergissingen en misrekeningen te beperken is o. a. de taak der wetenschap.

Een groot voordeel nu is het daarbij voor ons, dat tot de vele in ons bewustzijn optredende verschijnselen ook behoort de waarneming van den mensch als soort, d. i. van op ons zelf min of meer gelijkende medemenschen, niet slechts gelijkend naar den uiterlijken vorm, maar ook naar den geest, d. i. naar het

vermogen om, evenals wij, zich ook bewust te worden van eene reeks van verschijnselen (gewaarwordingen en waarnemingen). Vandaar ook dat uit hun mond telkens als eene echo onze eigen waarneming ons tegenklinkt; en naarmate de reeks van die echo's toeneemt, naar die mate kennen wij grootere objectiviteit, d.i. meerdere zekerheid, toe aan onze eigen waarnemingen en gewaarwordingen. Wij stellen ons die medemenschen als objecten tegenover ons eigen subject voor, en noemen daarom ook objectief, wat zij tegelijk met ons waarnemen.

Natuurlijk vereischt ook het begrip van het objectieve telkens herziening, maar evenals het causaalverband ons een bepaald gevolg na eene bepaalde oorzaak doet verwachten, en onze verwachting dikwijls niet beschaamd wordt, zoo zijn wij er ook in geslaagd, aan bepaalde kenmerken onzer waarnemingen te herkennen, of zij al dan niet door onze medemenschen zullen worden waargenomen, indien deze op ons waarnemingsveld worden gebracht. Zoo kunnen wij althans bij benadering uitmaken, wat den naam van objectief, wat dien van subjectief verdient; en ook die onderscheiding wordt een gewichtige factor bij onze groepeering.

Doch van die groepeering zelf ook verlangen wij, dat zij zoo min mogelijk subjectief zal zijn, omdat wij die tot grondslag gebruiken om ons gemakkelijk aan onze medemenschen verstaanbaar te maken bij het bespreken van de meest ingewikkelde verhoudingsbegrippen; en zoo hebben wij langzamerhand de wetten gevonden, waarnaar het menschelijk geslacht verschil en overeenkomst opmerkt, samenhang en (betrekkelijk) isolement aanneemt, groepeert en uiteenzet. Wie die denkwetten toepast, redeneert logisch, past hij ze niet toe, dan is hij in ons oog òf tijdelijk een droomer, met wien men zegt, dat niet te praten is, òf een onwetende, door gebrekkige kennis niet in staat onze redeneering te volgen, òf eindelijk.... een krankzinnige, met wien wij geene rekening meer houden.

Noemden wij zooeven reeds wetenschap het geheel van al onze in begripsvorm gebrachte waarnemingen en gewaarwordingen, nu moeten wij er bijvoegen, dat de wetenschap in den strengen zin des woords daarmee nog niet nauwkeurig is gedefiniëerd, maar dat wij haar moeten noemen: een samen-

hangend stelsel van begrippen, met logische noodwendigheid volgend uit de regelmatige opvolging van alle gedane waarnemingen of gevoelde gewaarwordingen. Wat daarin zijne hem toekomende, d.i. regelmatig in hetzelfde verband in het menschelijk bewustzijn terugkeerende, plaats bekleedt, is voor ons „waarheid"; doch natuurlijk slechts zoo lang als het stelsel onveranderd kan blijven, en dat is niet in alle opzichten te verwachten. Immers het aantal waarnemingen en gewaarwordingen neemt voortdurend toe, ja, wie de wetenschap beoefent, behoort zijn best te doen, het aantal waarnemingen zoo veel mogelijk opzettelijk te vermeerderen en te trachten, wat hij vindt, in te passen in het stelsel. Blijkt dat onmogelijk, dan moet noodzakelijk het stelsel worden gewijzigd, en is heden niet alles meer zoo volkomen waar, wat wij gisteren als zoodanig aannamen.

Wil nu de geschiedenis der letterkunde er aanspraak op maken, dat zij een onderdeel der groote, alles omvattende wetenschap is, dan moet zij ook voldoen aan elke voorwaarde, waaraan wij zagen, dat al wat wetenschap heet behoort te voldoen. Zij moet zoeken naar hetgeen in wetenschappelijken zin „waar" is. Zij is echter eene historische wetenschap en de door haar vereischte groepeering moet dus berusten op de algemeene beginselen van elke historische wetenschap; doch daarop kom ik later terug.

Nu wijs ik er slechts terloops op, dat ook andere dan historische groepeeringen der litteraire feiten, die het geheel van ons weten uitmaken, denkbaar zijn, b.v. eene vergelijkende groepeering der litteraire kunstwerken van de verschillende volken, zooals er eene vergelijke groepeering der taalverschijnselen bij verschillende volken bestaat, ofschoon deze — voorzoover ons tegenwoordig begrip van vergelijkende taalwetenschap gaat — toch altijd berust op het aannemen van eene groep historisch verwante talen.

Ook is eene psychologische groepeering denkbaar naar de vormen der kunstuitingen in verband tot het menschelijk zieleleven. Dat de litteraire wetenschap ook in dien vorm belangwekkend zou kunnen zijn, wil ik geenszins ontkennen, maar ik twijfel er wel een weinig aan, of zij in staat zal zijn, een even goed afgerond, even veel omvattend geheel te vor-

men, als dat bij de historische behandeling mogelijk is gebleken. De psychologie is in elk geval zelve nog in hare kindsheid en het zal nog wel lang duren, vóór zij een vasten ondergrond zal kunnen leveren voor eene psychologische litteratuurwetenschap, die zich dan ook wel zal moeten bepalen tot het tegenwoordige, omdat onze kennis van het zieleleven onzer vroegere kunstenaars al te gering is om daarop met eenige zekerheid te kunnen voortbouwen, en omdat gevolgtrekkingen te maken uit hunne werken uiterst gevaarlijk is en meestal tot bedrieglijke uitkomsten blijkt te leiden.

Zooals boven is opgemerkt, behooren ook de gewaarwordingen tot de objecten van het wetenschappelijk onderzoek. Zij kunnen in *passieve* of *aandoeningen* en *actieve* of *gemoedsbewegingen* onderscheiden worden. Alle aandoeningen zijn terug te brengen tot vier groepen: de *positieve* (of bevestigende) aandoeningen van levenslust (of gezondheidsgevoel) en van goedkeuring (of tevredenheid over iets buiten ons) en de *negatieve* (of ontkennende) aandoeningen van wereldsmart (of ziektegevoel) en van afkeuring (of ontevredenheid). Zoo zijn ook alle gemoedsbewegingen terug te brengen tot de *positieve* van machts- of vrijheidsbewustzijn en van werklust tegenover de negatieve van onmachts- of onvrijheidsgevoel en van willoosheid of afkeer van werkzaamheid. Voor wetenschappelijken arbeid zijn de positieve gemoedsbewegingen prikkels, terwijl de positieve aandoeningen het loon zijn voor het werk.

Worden onze gewaarwordingen gewekt door waarnemingen in den vorm van werkings- of bewegingsbegrippen, dan verkrijgen zij van zelf een ethisch of aesthetisch karakter. Wij noemen ze *ethisch*, wanneer zij worden opgewekt door het waarnemen van op een doel gerichte handelingen of als handelingen te beschouwen gedachtenuitingen. De aandoeningen openbaren zich dan positief als sympathie en goedkeuring, negatief als antipathie en afkeuring. Wij noemen ze *aesthetisch*, wanneer ze gewekt worden door het waarnemen van gewaarwordingen of hoedanigheids- en bewegingsvormen op zichzelf, en zonder dat ons eigen of eens anders belang daarin betrokken is, onverschillig bovendien of zij waar (d. i. nauwkeurig waargenomen en geclassificeerd) zijn of niet, en, wat de op een doel gerichte bewegingen en handelingen betreft,

onverschillig tevens voor den aard van dat doel zelf. Die aandoeningen zijn dan *sympathisch* of *antipathisch* ten aanzien van andere aandoeningen, zij zijn emoties van *behagen* of *mishagen* ten aanzien van de hoedanigheids- of bewegingsvormen.

Die laatste emoties worden in de eerste plaats gewekt door verschillende natuurindrukken, te groepeeren naar de daarbij betrokken zintuigen. Onwaarschijnlijk is het niet, dat de zielkunde nog eens zal kunnen aantoonen, welke natuurindrukken eene aandoening van behaaglijkheid bij den mensch in het algemeen zullen moeten wekken en welke eene tegenovergestelde zullen voortbrengen, want wij mogen met Spinoza veronderstellen, dat alle lichamelijk nadeelige indrukken ook eene onbehaaglijke aandoening (wat hij treurigheid noemt) zullen veroorzaken, of m.a.w. dat lichamelijk nadeel en onbehaaglijkheid van nature bij elkaar behooren. Welke indrukken nu lichamelijk nadeelig zijn, is vermoedelijk wel nauwkeuriger te onderzoeken dan totnogtoe gedaan is.

Daarnaast echter worden duizenden natuurindrukken door den mensch ontvangen, die op zich zelf geene nadeelige werking zouden oefenen, maar dat onder toevallige omstandigheden wél doen en dan een gevoel van onbehaaglijkheid veroorzaken met dit gevolg, dat daarna, bij het waarnemen van het herinneringsbeeld dier werking, dezelfde aandoening van onbehaaglijkheid optreedt. Ook kan zekere op zichzelf onschuldige natuurindruk zoodanig geassociëerd zijn met een anderen van pijnlijken aard, dat nu telkens weer een onbehaaglijk gevoel wordt gewekt door hetgeen op zichzelf niet in staat zou geweest zijn, dat te veroorzaken. Daarbij komt o.a. nog, dat de waarnemingsvermogens van den een noch in intensiteit noch in omvang gelijk zijn aan die van den ander, en dat wat de een gemakkelijk waarneemt, zoodat zijn gevoel van welbehagen daarbij niet verstoord wordt (ik denk bv. aan een fel licht) den ander moeite kost en dus een gevoel van onbehaaglijkheid bij hem wekt.

Ook leert de ervaring, dat dezelfde indruk gemakkelijker naar de hersenen wordt overgebracht, wanneer hij de tweede of derde maal den reeds bekenden weg aflegt, dan wanneer hij de eerste maal tot de hersenen moet doordringen. Daaruit

is de voorliefde van velen te verklaren voor het reeds dikwijls geziene en van ouds bekende, dat uit zijn aard bovendien ook nog in staat is geweest zich in de herinnering te associëeren met vele andere behaaglijke aandoeningen, door andere indrukken gelijktijdig gewekt; terwijl van den anderen kant de al te gemakkelijk verkregen indrukken menigeen onverschillig maken, en hij zich veel behaaglijker gevoelt, wanneer hij iets nieuws, zij het ook met moeite, waarneemt, omdat hij daarmee het gevoel van tevredenheid over de overwonnen moeielijkheid kan associëeren.

Ik zou deze voorbeelden nog met vele andere kunnen vermeerderen, om te doen zien, hoe de overgroote meerderheid der aesthetische indrukken in nauw verband staat met den zielstoestand als product van de psychische gesteldheid der menschen, van hunne levensomstandigheden met al hare grillige associaties en eindelijk ook van hunne geestesopvoeding door leering en suggestie.

Wat nu reeds van de betrekkelijk eenvoudige natuurindrukken geldt, mag nog meer waar genoemd worden van de zooveel samengestelder aesthetische kunstindrukken, gewekt door producten van menschelijke kunstdrift, waarbij nog bovendien bewondering voor de kunstvaardigheid van den kunstenaar eene rol speelt, te grooter naarmate die bewondering nauwer verbonden is met het gevoel van behaaglijke voldaanheid, dat voortspruit uit het bewustzijn, de zeldzaamheid dezer kunstvaardigheid althans min of meer te kunnen beseffen.

Wij hebben hierbij niet slechts te doen met persoonlijke aesthetische aandoeningen, maar tevens met het zich voorstellen en min of meer meegevoelen van de aesthetische gemoedsbewegingen der kunstenaars, waaraan de kunstwerken het aanzijn dankten. Die gemoedsbewegingen zijn natuurlijk ondersoorten van de reeds genoemde meest algemeene gemoedsbewegingen als machts- of vrijheidsgevoel en werklust. Deze nu zijn gericht op een doel: het in concreten vorm brengen van eene aesthetische voorstelling (ideaal), die bij den kunstenaar zelf weer het product is van min of meer opzettelijke samenvatting zijner herinneringen aan de sympathische en behaaglijke aandoeningen, eenmaal bij hem door aesthetische kunst- of natuurindrukken veroorzaakt. De dagelijksche er-

varing nu bewijst het, hoe geneigd de kunstbeschouwer is, om zich, in aansluiting aan het kunstwerk, met eigen aesthetische herinneringen eene soortgelijke voorstelling te vormen als de kunstenaar had (te verleidelijker omdat hij vrij is van de taak, die ook technisch uit te voeren) en dan aan dat eigen ideaal het werk van den kunstenaar te toetsen. Dat is zelfs de gewone vorm, waaronder de kunstcritiek optreedt, wanneer zij zich niet eenvoudig tot apodictisch goed- of afkeuren bepaalt.

Is het nu bij gewrochten van beeldende of musische kunst, waarbij althans de zintuigen nog eene groote rol spelen, reeds uiterst moeielijk, enkele zeer algemeene aesthetische indrukken aan te wijzen, waarvan het misschien mogelijk zou kunnen zijn, eenmaal op grond van psychologische waarnemingen te betoogen, dat zij voor den mensch in het algemeen behaaglijk of onbehaaglijk moeten wezen, of waarvan men ten minste de voorwaarden zou kunnen uitvinden, waarop deze of die emotie noodzakelijk zal worden gewekt, bij de woordkunst is dat nauwelijks denkbaar.

Daarbij toch heeft men te doen met kunstmateriaal, dat in de samenleving voor nog veel meer (en zelfs zeer opzettelijk) gebruikt wordt, dan voor het wekken van aesthetische emoties. In woordvorm uit de mensch al zijne aandoeningên, ook de meest materiëele; in woordvorm spreekt hij zijne ethische, zijne religieuze gedachten en sympathische of antipathische gewaarwordingen uit; in woordvorm beredeneert hij de wetenschappelijke waarheid zijner stellingen. En bij dat alles is het woord niet slechts het klankteeken voor een begrip, de volzin niet slechts de uitdrukking eener gedachtenverbinding, maar tegelijk ook van de aandoeningen of gemoedsbewegingen, die er door worden veroorzaakt en die er eene bepaalde kleur aan geven of er muzikaal in meetrillen. Zelfs bij de zuiver wetenschappelijke uiteenzetting van de waarheid en niets dan de waarheid, waarbij het volkomen onverschillig moet zijn, tot welke uitkomst het wetenschappelijk onderzoek met logische consequentie voert, zelfs bij dat zuiver wetenschappelijk betoog klinkt de vreugde mee van den man, die eene nieuwe waarheid gevonden of eene oude helderder uiteengezet heeft.

Onmogelijk is het daarbij uit te maken, of het wel eene

zuiver aesthetische aandoening is, die wordt opgewekt door een werk, waarmede de kunstenaar zelf geene andere bedoeling had, dan er aesthetische emotie mee teweeg te brengen, maar waarbij hij zijns ondanks (omdat hij immers mensch en geene aesthetische abstractie is) ook zelf zijne ethische of religieuze gemoedsbewegingen heeft uitgedrukt of eene wetenschappelijke waarheid uit liefde voor die waarheid in het licht heeft gesteld. Velen trouwens hebben het eerlijk uitgesproken, dat zij eenig dichtstuk veeleer bewonderden om de ethische of religieuze aandoeningen, die het bij hen wekte, dan om de eigenlijk aesthetische, die zij nauwelijks gevoelden; en hoe velen zijn er, die te goeder trouw zichzelf bedriegen en voor aesthetisch genot uitgeven, wat eigenlijk een geheel ander soort van waardeering is.

Verklaarbaar is het daarom zeker, dat men, in de hoop alzoo de theorie der wenschelijkheid van onvermengd aesthetisch genot ook in practijk te kunnen brengen, er in de laatste jaren wel eens toe gekomen is, de woordklanken der poëzie het voornaamste in die kunst te noemen, alleen in staat onvervalscht aesthetisch genot te schenken. Tot welk eene onnoozele kunst de poezie daarmee verlaagd werd, zag men willens en wetens over het hoofd, alleen om de theorie van het zuiver aesthetisch genieten maar te kunnen handhaven. En toch ook zóó was dat nog niet mogelijk, want zelfs tot onzin aaneengeregen woorden wekken nog voorstellingen van geheel anderen dan aesthetischen aard, en wie zal ons zeggen, of de zuivere woordklank dan wel de door een woord gewekte voorstelling tot het ontstaan van eene bepaalde emotie heeft meegewerkt?

Alleen de muziek brengt klanken voort zonder daarmede noodzakelijk gedachten te wekken, maar dat men van godsdienstige muziek kan spreken, bewijst reeds voldoende, dat ook zelfs bij die kunst de onderscheiding van zuiver aesthetische en andere aandoeningen uiterst moeielijk kan zijn.

III.

Voor enkele der allereenvoudigste aesthetische aandoeningen is het, zooals wij zagen, nog niet meer dan waarschijnlijk,

dat een standvastig noodwendig verband bestaat tusschen haar en de indrukken (waarnemingen, voorstellingen of begrippen), waardoor zij worden verwekt, en voor de meeste zelfs is het wel zeker, dat dit verband niet standvastig kan zijn, maar van allerlei onberekenbare omstandigheden afhankelijk is, terwijl bij eenigszins samengestelde indrukken (vooral van kunstwerken) bovendien nog niet of ter nauwernood uit te maken is, in hoever de daardoor veroorzaakte aandoeningen van zuiver aesthetischen of van anderen aard zijn. Hersenschimmig moet daarom wel iedere poging zijn, om ook zelfs maar in het ruwe aan te wijzen, aan welke voorwaarden eenig kunstwerk moet voldoen om noodzakelijk meer of minder diepgaande aandoeningen te wekken bij den mensch in het algemeen, of zelfs maar bij den mensch met hoogere aesthetische ontwikkeling.

Die laatste woorden vereischen nog eenige toelichting. Dat er verschillende graden van aesthetische ontwikkeling bestaan, ontken ik niet, maar onjuist zou het zijn daaruit de gevolgtrekking te maken, dat daarom menschen van hoogere aesthetische ontwikkeling ons zouden kunnen leeren wat het aesthetisch meest verdienstelijk kunstwerk is. Dan toch zou men weer moeten aannemen, dat er een standvastig verband tusschen kunstwerk en kunstaandoening kan bestaan. Spreekt men van meer of minder, hooger of lager ontwikkeld aesthetisch gevoel, dan is het, omdat men min of meer in staat is, dat gevoel af te meten naar de intensiteit of den omvang.

De een voelt ongetwijfeld zijne aesthetische aandoeningen veel dieper of krachtiger dan de ander. Dat hij daardoor als mensch hooger zou staan dan anderen, behoeft daaruit nog niet te volgen: integendeel is het zeer goed mogelijk, dat de diepte van zijne aesthetische aandoeningen geheel onevenredig is met de diepte zijner overige aandoeningen, en dan staat hij als onharmonisch ontwikkeld mensch ongetwijfeld lager dan anderen.

Veel meer beteekent daarom de omvang der aesthetische aandoeningen. Wie in staat is aesthetisch aangedaan te worden door de meest verschillende kunstwerken van de meest verschillende volken en tijden, staat niet slechts als aesthetisch voelend mensch, maar over het algemeen als ontwikkeld

mensch het hoogst, want behalve dat hij aesthetische aandoenlijkheid bezit voor hetgeen bij anderen geene emoties van dien aard wekt, bewijst hij bovendien nog zijne veelzijdigheid als mensch, daar eene dergelijke verscheidenheid van aesthetische aandoeningen alleen kan voorkomen, bij wie vele en velerlei kunstwerken kent, bestudeerd heeft en heeft leeren begrijpen, want zonder dat kunnen zij geene emotie bij hem wekken. Wie dus voor zich naar eene hoogere aesthetische ontwikkeling streeft, kan niet beter doen dan met de grootste verscheidenheid van kunstwerken kennis te maken (kunstkenner te worden) en zich aan de indrukken daarvan te onderwerpen zonder poging tot critiek, maar met neiging tot sympathisch begrijpen.

Maar is het dan onverschillig, welke kunstwerken hij zich daartoe uitkiest onder de ontelbare, die er geschapen zijn? Neen. Hij zal de beste moeten kiezen. Staat dan toch het eene kunstwerk aesthetisch hooger dan het andere? Ik zou natuurlijk met mij zelf in tegenspraak komen, indien ik dat beweerde. Geen stukje van de groote natuur staat aesthetisch hooger dan het andere: alles in de natuur, zeggen wij terecht, is even voortreffelijk, en het hangt slechts van den mensch af, of het eene stukje natuur hem meer aesthetisch zal aandoen, dan het andere. Bij de kunstwerken hangt het eveneens af van den mensch, die hun invloed aesthetisch ondergaat, maar daarom zijn zij nog niet, gelijk alles in de natuur, even voortreffelijk. Zij zijn menschenwerk, het werk van menschen die wat konden en daarom „kunstenaars" worden genoemd.

Wie nu zal loochenen, dat de een wat meer kan dan de ander, dat de een wat grooter kunstenaar is dan de ander, en dat er zelfs enkele als reuzen boven alle andere uitsteken? Hunne meerdere voortreffelijkheid bestaat echter niet hierin, dat zij beter weten dan anderen, wat in staat is, aesthetische aandoeningen te wekken, want in dat opzicht zijn zij niet minder subjectief dan iedereen. Wat niemand onzer nog kan zeggen en ook nooit zal kunnen weten, omdat het daarvoor niet vatbaar is, daarvan bezitten ook zij het geheim niet.

Maar wel bezitten zij een dieper, een krachtiger gevoel voor het aesthetische, d. i eene sterker neiging om aesthetische aandoeningen bij zich te wekken. En daarbij, want dat alléén

maakt slechts mislukte genieën, bezitten zij nog andere onmisbare eigenschappen: ontembaren werklust, onvermoeibare werkkracht, vlugheid en nauwkeurigheid van waarneming, helderheid van voorstelling, oorspronkelijkheid in gedachtenverbinding en bovenal veelzijdigheid van studie en den moed om in iedere richting te durven. Deze hoedanigheden van den kunstenaar openbaren zich ook duidelijk in zijne werken. Zij zijn er onmiddellijk als gewrochten van den grooten kunstenaar aan te herkennen en laten dan ook niet na hun machtigen invloed op kleinere kunstenaars te oefenen.

Welke aesthetische theorieën er in belichaamd schijnen, doet niets ter zake. Als uitingen van kunstopvatting kunnen zij diametraal tegen elkander over staan en zich toch als groote kunstwerken aan ons blijven opdringen, wanneer wij slechts niet door den waan bevangen zijn, dat een kunstwerk aan bepaalde vereischten moet voldoen, om aesthetische aandoeningen te kunnen verwekken. Met hunne meesterwerken scheppen de groote kunstenaars te gelijk hunne eigen aesthetica, d. i. de mogelijkheid om met hunne gewrochten te gelijk aesthetische aandoeningen te scheppen bij al wie hun vol eerbied tegemoet treedt en zich bij eigen kunstarbeid door hen in beweging laat brengen, laat inspireeren.

Intusschen, de mensch is een gezellig wezen, dat zich gaarne bij anderen aansluit, en ook zooveel mogelijk hun geestesleven wenscht mee te leven. Gedeelde vreugd is dubbele vreugd, gedeelde smart halve smart. Sterker worden de aesthetische aandoeningen gevoeld onder het bewustzijn, dat ook anderen ze met ons meegevoelen, en het moet wel eene rijke en krachtige natuur zijn, die, alleen staande, op den duur zijne opgewektheid kan behouden.

Op ethisch gebied is zulk een isolement nauwelijks mogelijk, want voor het grootste deel worden ethische aandoeningen door gedachten en handelingen van medemenschen gewekt en leiden ethische gemoedsbewegingen tot handelingen tegenover anderen. Daardoor zijn langzamerhand ethische beginselen ontstaan, waaraan men zich als lid der samenleving (tot zelfs tegen zijn geweten in) behoort te onderwerpen op straffe van gehaat en geminacht te worden; en een deel van die ethische beginselen is zelfs tot rechtsbeginsel gestem-

peld en in wetten vastgelegd, waaraan men zich als staatsburger te onderwerpen heeft op verbeurte van leven of vrijheid. De stem des volks geldt daar als de stem Gods. De samenleving eischt van ons, dat wij ons telkens de vraag stellen: wat is zedelijk behoorlijk, wat is wettelijk veroorloofd? en dat wij niet uitsluitend leven en handelen onder den invloed onzer eigene ethische aandoeningen en gemoedsbewegingen.

Dat men van overouden tijd af getracht heeft van de heerschende ethische beginselen een stelselmatig overzicht samen te stellen, als practisch handboek voor den mensch in de samenleving, is dus zeer begrijpelijk, en dat men voor het maken van zulke handboeken van dogmatische ethica de hulp der logisch ordenende, consequent redeneerende wetenschap heeft ingeroepen, lag in den aard der zaak. En dikwijls is daaraan zooveel wetenschappelijke arbeid besteed, dat de ethica daarmee den schijn heeft aangenomen eene zuiver exacte wetenschap te zijn, in plaats van eene practische leer, geldende voor bepaalde toestanden en bestemd om daarmee een bepaald doel te bereiken, nl. te leven in overeenstemming met den uitgedrukten wensch der maatschappij.

Wie nu zal het practisch nut der dogmatische ethica ontkennen? Wij zouden er nu eenmaal niet buiten kunnen zonder tot verwilderende anarchie te vervallen. Alleen spreekt het van zelf, dat het ethisch systeem telkens zal moeten worden herzien, om de juiste weerklank van de stem des volks te blijven. Iets anders echter is eene leer van wat door den loop der omstandigheden als behoorlijk is gaan gelden, en iets anders hetgeen inderdaad wordt waargenomen; en dat laatste alleen is object van wetenschap en bestemd om in samenhang (historischen of systematischen) zóó te worden voorgesteld en verklaard, dat het als waarheid door ons kan worden aangenomen.

Zeer verklaarbaar is het, dat het bestaan van een dogmatisch stelsel der ethica ook de gedachte wekte aan de mogelijkheid om eveneens van de aesthetica zulk een dogmatisch stelsel te ontwerpen, en nadat Aristoteles dat reeds voor de poëzie had gedaan, is het later ook voor de kunst in het algemeen nog telkens weer overgedaan, al geschiedde dat onder den naam van *Aesthetica* ook eerst in 1750 (door A. G. Baumgarten).

Het practisch nut daarvan is wel veel geringer, omdat de aesthetische aandoeningen maar zelden met menschen, gewoonlijk met natuur- of kunstvoorwerpen in verband staan, en het dus voor de samenleving onverschillig kan wezen, welke aesthetische aandoeningen er bij ons ontstaan, terwijl de aesthetische gemoedsbewegingen tot geene andere handelingen dan tot het scheppen van kunstwerken leiden, waarover nog zóó weinig eene algemeene volksmeening heerscht, dat het de grootste willekeur zou zijn, den kunstenaar bepaalde aesthetische verplichtingen op te leggen; maar van eenig practisch nut kan de dogmatische aesthetica toch wel zijn. Zij stelt hen, die bij hunne aesthetische aandoeningen het meegevoel van hunne omgeving of van een deel daarvan niet kunnen missen, in staat den meest algemeen heerschenden smaak van hun tijd te leeren kennen en te pogen, of zij zich daarbij sympathisch kunnen aansluiten. De kunstenaar, die in zoover afhankelijk is van zijne medemenschen, als zijne kunst voor hem tevens broodwinning is, kan er practische aanwijzingen in vinden, hoe hij moet te werk gaan om althans niet al te zeer in botsing te komen met den smaak zijner tijdgenooten. Maar wee! zoo hij zich al te angstvallig daarnaar richt, want dan doodt hij het hoogste in zich, het persoonlijke, het frissche, het uit eigen aandoeningen en gemoedsbewegingen geborene, dat een echt kunstwerk van zuiver verstandelijken namaak onderscheidt.

Dit nut mag dus zeker niet te hoog worden aangeslagen. Meer waarde heeft de dogmatische aesthetica, in zoover zij de vage, uiterst subjectieve aandoeningen en gemoedsbewegingen objectiveert door ze in den begrips- of denkvorm te brengen, waardoor het voor ons mogelijk wordt er, zonder al te groot misverstand, met elkaar over in gedachtewisseling te treden. Dat ook daarvoor de krachtige hulp der wetenschap noodig is, spreekt weder van zelf. Bij de uiteenzetting van zijn stelsel rangschikt de aestheticus de verschillende kunstwerken in groepen, geeft er de eigenaardige kenmerken van op, omschrijft de begrippen der kunstsoorten en brengt ons daardoor een schat van kennis aan, tegelijkertijd dat hij onzen geest oefent in het nauwkeurig onderscheiden en verbinden en alzoo onzen blik verruimt.

Zelfs doet hij daarmee in 't minst niet aan de zuivere

wetenschap te kort, wanneer het stelsel soortbegrippen, dat hij vormt, slechts wordt opgebouwd uit het werkelijk door de kunst geleverd materiaal en hij niet met den kunstenaar tracht te wedijveren door zijne eigene aesthetische gemoedsbewegingen mee aan te wenden als prikkels bij het samenstellen van het systeem, want dan wordt het aesthetisch stelsel een kunstwerk als ieder ander, alleen van de gewone kunstwerken verschillend doordat er niet kleuren, lijnen, klanken of woordbeelden, maar begrippen en andere denkvormen als materiaal voor gebruikt zijn.

Daar nu ieder mensch iets van den kunstenaar in zich heeft en het gewoonlijk slechts eene quaestie van meer of minder vaardigheid in een of ander opzicht is, die hem er toe leidt, zich in eene bepaalde richting te ontwikkelen, maar veelzijdige ontwikkeling daarom niet is uitgesloten, kan de aestheticus van zijn aesthetisch systeem tegelijkertijd een kunstwerk en een wetenschappelijk stelsel maken, en zelfs dat hindert nog niet, als hij maar oppast, dat de neiging om een kunstwerk te scheppen in niets te kort doet aan de wetenschappelijke juistheid van het stelsel. Wie daarin geslaagd is, verdient onzen dank en, want het is niet gemakkelijk, onze bewondering.

Dat echter was het gewoonlijk niet uitsluitend, waarnaar de dogmatische aestheticus heeft gestreefd. Meestal heeft hij tevens zijn best gedaan, te beredeneeren, hoe een kunstwerk moet zijn om aesthetische aandoeningen van welbehagen te wekken en wat de kunstenaar moet vermijden om niet tegenovergestelde aandoeningen te veroorzaken. Dan werd zijn werk eene schoonheidsleer, die betoogde wat uit zijn aard schoon en wat leelijk is, alsof schoonheid eene wezenlijke eigenschap was van de kunstwerken zelf en niet daaraan door den kunstgenieter werd toegekend. Dan werd er gesproken van „eeuwige schoonheid", alsof dat nog wat anders kon beteekenen, dan een den menschen eeuwig eigen schoonheidszin, en alsof een aesthetisch oordeel nog anders kon zijn dan subjectief.

Natuurlijk zou het van groote aanmatiging getuigen, indien ik over dergelijke schoonheidsleeren onverbiddelijk den staf wilde breken en de groote geestesgaven miskende, die er dikwijls noodig geweest zijn om ze te kunnen schrijven. Er zijn

handboeken van theoretische aesthetica, die ik bewonder als meesterstukken van menschelijke kunstvaardigheid, terzelfder tijd dat ik er als onware theorieën tegen waarschuw. Zelfs raad ik iedereen aan er kennis mee te maken, op gevaar af, dat hij er zich door zal laten vangen.

Dat gevaar toch bestaat, want men zal er veel in kunnen vinden, wat moeielijk weersproken kan worden, omdat het logisch juist en onweerlegbaar is. De bekende uitspraak „de gustibus non est disputandum": over den smaak valt niet te redetwisten, is volkomen waar, maar toch leert de ervaring dagelijks, dat er wél over geredetwist kan worden en dat niets zelfs meer gewoon is, dan dat. Hoe is het een met het ander te rijmen? Zeer gemakkelijk, indien men slechts opmerkt dat in beide gevallen het woord „smaak" eene verschillende beteekenis heeft. Welke smaak de goede is, daarover valt zeker niet te twisten, maar wel hierover, of wat ons niet smaakt misschien alleen door misverstand niet naar onzen smaak zou kunnen zijn en of de oorzaak, waarom wij iets afkeuren, eigenlijk niet zou kunnen gelegen zijn buiten het gebied van den smaak.

Dat laatste vooral komt herhaaldelijk voor, ja ons oordeel over kunstwerken is zelfs meestal maar gedeeltelijk een aesthetisch oordeel. Dat behoeft onze schuld niet te zijn, het is gelegen in den aard der zaak. Een kunstenaar kan op allerlei wijzen zondigen tegen onze begrippen van godsdienst, zedelijkheid of waarheid; en omdat wij niet uitsluitend aesthetische menschen zijn, maar ook vroomheid, zedelijk gevoel en waarheidsliefde bezitten, doen zich, bij de kennismaking met eenig kunstwerk, zoo krachtig onze afkeurende aandoeningen daarover gelden, dat onze aesthetische aandoeningen nauwelijks meer tot ons bewustzijn komen, of liever, want psychologisch zal er wel geene sprake kunnen zijn van afzonderlijke, maar alleen van gemengde aandoeningen, wij zullen ethisch, religieus of logisch afkeuren en, omdat ons oordeel een kunstwerk geldt, ons verbeelden, dat wij aesthetisch hebben afgekeurd.

Nu is er bij ieder kunstwerk minstens éène disputabele zijde, namelijk de meerdere of mindere juistheid, waarmee de waarheid is weergegeven en voldaan wordt aan de eischen der consequentie en van het logisch denken. Of het onware aesthe-

tisch onbehaaglijk is, kunnen wij niet bewijzen. Met iemand, die er behaaglijk door wordt aangedaan, valt verder niet te redetwisten; maar met hem, die alleen in het ware behagen schept, kunnen wij wel disputeeren over de quaestie of eenig kunstwerk genoeg overeenkomstig de waarheid is om nog behaaglijk te zijn. Wie onzin mooi vindt, kan door niemand overtuigd worden, dat hij ongelijk heeft; maar hem, die het met ons eens is, dat onzin leelijk is, kunnen wij wél betoogen, dat hetgeen hij voor zin hield eigenlijk onzin was, en daarmee wijziging brengen in zijne aesthetische waardeering. Zoo is het dan mogelijk te redetwisten in verband tot den smaak, niet over den smaak zelf.

Aangaande het ethisch karakter der kunstwerken is hetzelfde te zegen. Hij, bij wien de moreele aandoenlijkheid zóó sterk ontwikkeld is, dat zijn aesthetisch gevoel er door wordt overheerscht, zal onbehaaglijk worden aangedaan door ieder kunstwerk, waarmee onzedelijkheid wordt bevorderd, ten minste z. i. wordt bevorderd. Hij kan dan niet nalaten eene bedoeling te leggen in de doellooze handeling van den kunstenaar en de uitwerking te berekenen van hetgeen, zuiver aesthetisch gevoeld, geene andere uitwerking zou gehad hebben, dan een aesthetisch gevoel van behaaglijkheid of onbehaaglijkheid. Hij verbaast er zich over, hoe zoovele menschen bij het beschouwen van een kunstbeeld of bij het lezen van een verhaal in (zij het ook den meest primitieven) kunstvorm aangenaam kunnen worden aangedaan door hetgeen hen zou doen huiveren, als zij het in de samenleving zagen gebeuren. Hij begrijpt dus niet, dat voor vele menschen huivering een wellust, verfoeiing een genot kan zijn, als het door een kunstwerk wordt veroorzaakt, en dat dezelfde menschen toch in het leven het huiveringwekkende zullen ontvluchten en het verfoeielijke zullen veroordeelen, ja zelfs zullen straffen, als zij daartoe de macht hebben. Welnu, met hem, die dat niet begrijpt, is van ethische beginselen uit te redeneeren, maar die redeneering gaat dan ook weer buiten het eigenlijk aesthetische om.

Wie nu de bekende werken over schoonheidsleer nauwkeurig bestudeert, zal opmerken, dat de kunstwetten, waarvan de algemeene geldigheid wordt betoogd, grootendeels zaken betreffen,

die vallen buiten het eigenlijk aesthetische en alleen het bijkomstige van de kunst betreffen. Vandaar dan ook, dat een kunstwerk aan al die wetten en regelen volkomen kan voldoen, zoodat er geene enkele aanmerking op te maken is, en toch slechts bij enkelen aesthetische aandoeningen zal wekken, terwijl, omgekeerd, aesthetisch genoten kan worden van kunstwerken, die volgens de aesthetische theorieën vol gebreken zijn.

Dat althans leert ons de ervaring telkens weer, en wie in het laatstgenoemde geval op grond van die theorieën van „slechten smaak" spreekt, bewijst alleen, dat hij zelf aan die zaken, waarover eene redelijke theorie te maken was, te groote waarde hecht, om in dit geval nog voor aesthetische aandoeningen vatbaar te zijn. En het is hier niet alleen de boekentheorie, die zich laat gelden: de levenservaring eveneens. Vandaar dat de aesthetische aandoeningen zich zoo verschillend openbaren bij kinderen en volwassenen, bij beschaafden en onbeschaafden, bij leeken en wetenschappelijk gevormden, bij kunstenaars en kunstkenners, ja zelfs bij mannen en vrouwen, bij jongelingen, die frisch staan tegenover de indrukken van het leven, en bij grijsaards, wien vele stormen over het hoofd zijn gewaaid.

IV.

Na te hebben uiteengezet, wat een wetenschappelijk stelsel van aesthetica ons niet en wat het ons wel kan leeren en waarin voornamelijk het practisch nut eener wetenschappelijke kunstleer bestaat, ga ik er toe over, eene kleine schets te geven van het aesthetisch systeem, dat ik mij heb gevormd. Omdat het bij mij op den achtergrond van den geest stond, terwijl ik den ontwikkelingsgang onzer letteren naging, zal de kennis er van dus voor den lezer kunnen bijdragen tot nadere verklaring der telkens door mij bij het schrijven van mijn werk gebruikte uitdrukkingen of terloops medegedeelde beschouwingen.

De geschiedenis der letterkunde is een onderdeel van de kunstgeschiedenis, en de kunstgeschiedenis zelve weder een onderdeel van de geschiedenis der aesthetische aandoeningen en gemoedsbewegingen of van het aesthetisch gemoeds- en

geestesleven der menschheid. Met terzijdestelling van die aandoeningen, die onmiddellijk en uitsluitend door de natuur bij de menschen worden gewekt, houdt de kunstgeschiedenis zich bezig met den historischen samenhang der kunstwerken, die aan aesthetische gemoedsbewegingen van kunstenaars hun ontstaan te danken hadden, en der aesthetische aandoeningen, daardoor bij de kunstgenieters teweeggebracht.

Wanneer ik kunstwerken de voortbrengselen noem van tot kunstschepping leidende aesthetische gemoedsbewegingen, dan wil ik daarmee te kennen geven, dat zij, tegenover andere voortbrengsels van den menschelijken werklust, hun doel uitsluitend in zich zelf kunnen hebben, ook al mochten zij daarbij tevens tot het bereiken van andere doeleinden worden aangewend, of m. a. w. dat zij hoofdzakelijk ontstonden uit den lust om iets behaaglijks voort te brengen in een blijvenden vorm. Onder blijvenden vorm versta ik het tegenovergestelde van voorbijgaande werkingen of handelingen, die op een bepaald doel zijn gericht. Dat de kunstenaar zijne werken ook meestal bestemt om voor anderen behaaglijk te zijn, is geen noodzakelijk vereischte. Wanneer zij bij anderen aesthetische aandoeningen wekken, dan doen zij dat even onbedoeld, als de natuur hetzelfde doet, en de wensch van den kunstenaar, dat zij dat zullen doen, is dan ook geene zuiver aesthetische gemoedsstemming bij hem.

Daarmee is een kunstwerk echter nog slechts ten halve gedefiniëerd en alleen van den aesthetischen kant. Het heeft bovendien nog andere eigenschappen gemeen met alle overige voortbrengselen van menschelijken werklust. Het is de uitkomst van het „menschelijk kunnen", op te vatten in dien ruimen zin des woords, waarbij „kennen" en „kunnen" samenvallen, zooals ook inderdaad beide woorden in oorsprong één zijn en in onze middeleeuwsche taal „konste" evengoed voor wetenschap als voor kunst werd gebruikt (vgl. nog onze uitdrukking „wiskunstig").

Vandaar dat voor het scheppen van kunstwerken niet alleen physieke kracht, en dus gezondheid, levens- en werklust wordt vereischt, en verbeelding, die zich het werk zelf reeds als doel voorstelt voor het nog voltooid is, maar ook door oefening verkregen vaardigheid (de techniek, die geen enkel werkman

kan missen) en bovendien zooveel kennis als het voor den kunstenaar mogelijk is, onmiddellijk te zijner beschikking te hebben, terwijl van zijn vermogen om over groote kennis tegelijk te beschikken in hoofdzaak de voortreffelijkheid, althans het inhoudvolle en dus belangwekkende, van zijn kunstwerk afhangt, en daarmee de kans op het voortbrengen van iets nieuws en oorspronkelijks wordt verhoogd. Immers het nieuwe en oorspronkelijke bestaat in voor 't eerst gevonden en beproefde gedachtenverbindingen, die dus wel wat omvangrijker dienen te wezen dan de door het voorgeslacht beproefde, om geen gevaar te loopen alleen nieuwschijnend, maar inderdaad door het voorgeslacht opzettelijk verwaarloosd en afgekeurd te zijn.

Behoort reeds op zich zelf belangstelling tot de elementen van het welbehagen, zoodat alles wat behaagt uit den aard der zaak subjectief belangwekkend kan geacht worden, voor de beoordeeling van kunstwerken, waarbij tevens de relatief bepaalbare en dus objectieve maat van 's kunstenaars kunnen wordt gemeten, is het allesbehalve onverschillig, van welken aard het werk is, waarmee hij toont wat hij kan. En nu is het als ervaringsfeit moeielijk te loochenen, dat er een standvastig verband bestaat en dikwijls ook aan te wijzen is tusschen de maat van 's kunstenaars kunnen en de maat der belangstelling, die door zijn werk wordt gewekt en het dus op den naam van belangwekkend aanspraak geeft, indien althans de kring van belangstellenden ruim en het tijdsverloop, waarin die belangstelling gewekt wordt, niet te kort wordt genomen.

Daar nu de kunstenaar geheel vrij is in de keus van zijne stof, zou het van weinig kunnen (dat kennen insluit) getuigen indien hij er niet naar streefde, zijn werk belangwekkender te maken door er eene stof voor te kiezen, die reeds op zich zelf belangwekkend is, afgezien van eenige eigenlijk aesthetische aandoening. Daarmee zou hij zich niet den dienaar toonen van buiten het aesthetisch gevoel werkzame machten maar veeleer den beheerscher er van, die deze machten, dienstbaar maakt aan het verwekken van aesthetische aandoeningen.

Het is om die reden, dat ik naast de aesthetische behaag-

lijkheid van een kunstwerk ook de belangwekkendheid er van op den voorgrond stel. Terwijl nu de eerste zuiver subjectief is, is de tweede tot op zekere hoogte objectief, en daarom is er ongetwijfeld waarheid gelegen in de vaak uitgesproken leer, dat het „algemeen menschelijke" gedeeltelijk de waarde van een kunstwerk bepaalt en het al te persoonlijke aan die waarde afbreuk doet. Voor den geschiedschrijver der kunst is in elk geval de meerdere of mindere indruk, dien eenig kunstwerk heeft gemaakt of blijft maken, maatstaf, waarnaar hij de waarde en historische beteekenis er van afmeet. Voor hem treedt het belangwekkende er van of de mate van belangstelling, die het feitelijk gewekt heeft, meer dan iets anders op den voorgrond.

Wenschen wij de verschillende kunstwerken in soorten te verdeelen, dan zullen wij zeker het verstandigst doen met ze allereerst te groepeeren naar de zintuigen, waarmee wij ze waarnemen, en te spreken van kunstwerken, die de aesthetische aandoeningen wekken langs den weg van den tastzin, de reuk, den smaak, het gezicht en het gehoor. Ook de natuurindrukken volgen een dier vijf wegen om aesthetische aandoeningen voort te brengen.

Nu is het wel waar, dat de kunst, die tastaandoeningen wekt, al even weinig in aanzien is, als de kunst, die reuk- en smaakaandoeningen teweegbrengt, en klinkt het haast komiek, den beddenfabrikant een kunstenaar te noemen, voorzoover hij er zich op toelegt door de zachtheid zijner veeren kussens den tastzin aangenaam aan te doen, of den parfumeriebereider omdat hij watertjes stookt, die behaaglijk zijn voor ons reukorgaan, of den kok, die de spijzen zóó goed weet samen te stellen, dat zij tong en verhemelte streelen. Toch behooren ook zij in beginsel ongetwijfeld tot de kunstenaars, en van den kok wordt dat ook onwillekeurig erkend, wanneer men uit de taal van zijn kunstvak het woord „smaak" overneemt om daarmee ook het karakter van iemands gehoors- en gezichtsaandoeningen aan te geven.

Evenwel is de minachting, waarmee deze kunsten als zoodanig door kunstvereerders worden beschouwd, zeer verklaarbaar. Immers grootendeels hebben de kunstwerken op het gebied van tastzin, reuk en smaak nog bovendien, meestal

zelfs in de eerste plaats, eene andere bestemming, dan aesthetische aandoeningen te wekken. Ook wordt er voor deze kunsten veel minder kracht en omvang van kunnen vereischt dan voor de andere, en is de verscheidenheid, waarin zij zich openbaren, ook veel minder groot. Dat zij geminacht worden, is reeds van zelf de proef op de som, dat zij veel minder belangwekkend zijn.

Eindelijk ook leenen zij zich veel minder dan de gezichts- en gehoorskunst tot symboliseeren, waarbij stoffelijke aandoeningen zoodanig aan geestelijke geassociëerd worden, dat er twee aesthetische emoties tegelijk worden gewekt: de onmiddellijk door de stof veroorzaakte en de middellijk nog bovendien door het begrip teweeggebrachte. En toch mag men weer niet over het hoofd zien, dat ook aandoeningen, door deze zoogenaamd minderwaardige zintuigen gewekt, nog telkens dienst doen om bij samengestelde indrukken de intensiteit der aandoeningen te verhoogen of de verscheidenheid der indrukken te vermeerderen, wanneer door middel van het woord de herinneringsvormen worden gewekt van aesthetische aandoeningen, die de mensch vroeger van de natuur door middel van tastzin, reuk of smaak heeft ontvangen.

Niettemin treden in onze belangstelling de gezichts- en gehoorskunsten sterk op den voorgrond. Wij kunnen ze ook onderscheiden als de kunst van lijn-en-kleurverbindingen of de *beeldende kunst* en de rhythmisch-melodische of de *musische kunst.* Terwijl iedere lijn, kleur of klank op zich zelf in staat is eene geheel persoonlijke aesthetische aandoening te wekken, bestaat een kunstwerk uit den aard der zaak uit de verbinding van lijnen en van kleuren (of ook van lijnen met kleuren), en van klanken tot melodie (door afwisseling van toonhoedanigheid) en rhythmus (door afwisseling van toonsterkte).

De kunst, die vooral door de lijnen aesthetische emoties wekt, is de *beeldhouwkunst*; maar de *bouwkunst* (ook *tuinbouwkunst*) en de *kunstnijverheid* zouden daarvan niet te onderscheiden zijn, indien deze beide, behalve het wekken van aesthetische aandoeningen, niet nog bovendien een geheel buiten de kunst gelegen doel hadden, waardoor het karakter van bouwwerken en kunstnijverheidsvoortbrengsels voor een groot deel wordt bepaald.

In dezelfde groep der beeldende kunsten wordt ook nog de *schilderkunst* geplaatst en terecht, in zoover ook zij met lijnen werkt; maar de in drie afmetingen belijnde kunstwerken der vorige kunsten bootst zij met lijnen slechts perspectievisch in twee afmetingen na, zoodat zij dus niet natuurvoorwerpen in kunstwerken omschept, als de andere beeldende kunsten. De eigenlijke *teekenkunst* bepaalt zich daartoe; maar de schilderkunst is, veeleer dan eenvoudig lijnkunst te zijn, de kunst om door middel van kleurverbindingen emoties te verwekken. De *ets-* en *graveerkunst* bedient zich zelfs van lijnen uitsluitend om daarmee wel niet kleurschakeeringen, maar toch — wat daaraan nauw verwant is — tintschakeeringen voort te brengen.

Eindelijk rekent men ook nog tot de beeldende kunsten de *danskunst*, met hare zusterkunst de *mimiek*, nu de asschepoester der kunsten, maar eertijds met toewijding beoefend en hoog in eer. Ook zij is bovenal eene lijnkunst, maar zij werkt met beweeglijke lijnen en dan nog wel van eene bepaalde soort, die van het menschelijk lichaam. De kunstenaar is daarbij, evenals ook de tooneelspeler dat is, zelf het materiaal voor zijne kunst, en zij kan dus, evenmin als de tooneelkunst, andere dan tijdelijke kunstwerken voortbrengen. Bovendien is de danskunst eene meer samengestelde kunst, want niet alleen kan zij, evenals de andere lijnkunsten, hare werking door aanwending van kleuren verhoogen, maar zij treedt steeds op in gezelschap van de rhythmische kunst der muziek, waarvan zij de rhythmen in hare bewegingen symboliseert. Zij is dus ook ten deele eene mimische kunst en als zoodanig door de Ouden ook als de Muze Terpsichore gepersonifiëerd, evenals de kunst van treur- en blijspel, die door de Ouden eveneens met muziek verbonden en daarom onder bescherming van Melpomene en Thalia gesteld werd, en de sterrenkunde, die zich bezighield met de rhythmische beweging der sterren aan het hemelgewelf en als zoodanig de Muze Urania vereerde.

De *toonkunst* (*muziek* en *zangkunst*) evenwel is de eigenlijke rhythmisch-melodische kunst, aan den dienst van Euterpe en Polyhymnia gewijd; maar ook de *woordkunst*, reeds door treur- en blijspel vertegenwoordigd, was aanvankelijk nog zóó nauw met muziek en zangkunst verbonden, dat zij naast de andere musische kunsten met recht hare plaats innam, en naar de

drie hoofdvormen, waaronder zij, behalve den dramatischen, nog optrad, naar het minnelied, het epos en het geschiedverhaal, onder de negen Muzen door een drietal, Erato, Kalliope en Klio, kon worden vertegenwoordigd.

De „woordkunst" draagt nog betrekkelijk kort dezen naam, die ook hetzelfde recht van bestaan heeft, als die van lijnkunst voor beeldhouwkunst, van kleurkunst voor schilderkunst en van toonkunst voor muziek, in zoover als daarmee wordt aangegeven, wat de middelen zijn, waarmee zij werkt. Ook levert hij het voordeel, dat daarmee „dichtkunst" en „prozakunst" onder één naam kunnen worden samengevat. Door het verband, waarin zij van oudsher tot de toonkunst staat, vat men haar niet te onrechte met deze onder den algemeenen naam van musische of rhythmisch-melodische kunst samen, al loopt men daardoor ook groot gevaar, haar wezenlijk karakter te miskennen.

Woorden klinken in groote verscheidenheid van toon en accent, en het is voor den aesthetischen indruk ook ver van onverschillig, welke melodie hunne verbinding teweegbrengt, in welken rhythmus zij worden voortgebracht. Zelfs de qualiteit van het orgaan, waarmee zij worden ten gehoore gebracht, werkt krachtig mee tot het verwekken van aesthetische emotie, zoodat de woordkunstenaar dan ook dankbaar de hulp aanneemt van andere kunstenaars (voordragers en tooneelspelers) om voor een oogenblik de melodische en rhythmische eigenschappen zijner kunstwerken tot haar volle recht te doen komen.

De redenaar is in dubbelen zin woordkunstenaar: hij vindt rhythmus en melodie en brengt die ook zelf ten gehoore, dikwijls op hetzelfde oogenblik, waarop hij ze vindt. Beschouwt men de woordkunst uitsluitend van hare zijde als klankkunst, dan bereikt zij in het vak der *welsprekendheid* haar hoogtepunt. Natuurlijk mag hierbij niet over het hoofd worden gezien, dat de *tooneelspeelkunst* eene zooveel meer samengestelde kunst is, als tegelijk ook nog mimische of beweeglijke lijn- en kleurkunst, en dat aan haar dus nog zeer bijzondere eischen tevens worden gesteld. Voor de zangkunst is tegenwoordig de woordkunst wel van ondergeschikt belang, maar in vroegeren tijd, toen toon- en woordkunst nog tegelijk door denzelfden scheppenden kunstenaar werden beoefend en de dichter tevens

componist en zanger was, behoorde ook deze kunst tot de meer samengestelde kunsten, die eene veelzijdige begaafdheid vereischten.

V.

De herinnering aan de oorspronkelijke verbinding van woord- en toonkunst leeft nog altijd voort in verschillende kunstwoorden, die wij, over de woordkunst sprekende, plegen te gebruiken. Al zingt de dichter ook niet meer, toch noemen wij hem „zanger". Van de onderwerpen, die den inhoud zijner gedichten uitmaken, zeggen wij, dat hij ze „bezingt". Eene bepaalde soort van gedichten noemen wij „liederen", al bestaat daarop ook geene melodie, en „lyrisch" noemen wij zelfs zulke gedichten, waarvan het hoogst onwaarschijnlijk is, of zij wel ooit zullen kunnen worden gezongen en of zij daarbij niet meer zouden verliezen, dan winnen. Zelfs onze nog gebruikelijke woorden „tragoedie" en „comoedie" bevatten als tweede lid der samenstelling het woord „ode", d. i. lied, en toen Aristoteles deze dichtsoorten definiëerde, verzuimde hij ook niet daarbij haar musisch karakter in de definitie op te nemen. Hij wist dan ook zeer goed, zooals hij ons mededeelt, dat bij zijn volk de tragoedie uit den gezongen dithyrambe, de comoedie uit de phallische hymnen ontstaan was.

De aard en opeenvolging van woordklanken wordt nog altijd naar hun *klankduur* (*quantiteit*) en *klemtoon* (*accent*) met een muzikalen term hun *rhythmus* genoemd. Alleen woordverbindingen met kunstmatigen, bij de muziek passenden en dus voor zang geschikten, rhythmus konden eertijds als gewrochten van woordkunst worden beschouwd, opzettelijk *gemaakt* (als *poemata* of *poëzie*) door den *maker* of *poëet*. De kunstleer van den klankduur en de klanksterkte wordt nog altijd *prosodie* genoemd, en de leer van de verbinding der onderdeelen tot een rhythmisch geheel heet nog altijd leer der *voetmaten* of *metriek*.

Zelfs dan, wanneer, zooals in Nederlandsche verzen, de klemtoon de geheele versmaat beheerscht, noemen wij de opeenvolging van eene ongeaccentueerde en eene geaccentueerde lettergreep eene „iambe", bij de Ouden eigenlijk de naam

voor de opvolging van eene korte en eene lange lettergreep. Het omgekeerde heet nog dikwijls met den Griekschen naam een „trochaeus", terwijl eene geaccentueerde lettergreep, door twee ongeaccentueerde voorafgegaan, nog „dactylus" (d. i. oorspronkelijk twee korte en ééne lange lettergreep) wordt genoemd, en het omgekeerde daarvan een „anapaest." De onderscheiding van nog vele andere *versvoeten* of elementen van rhythmisch-melodische verbindingen is op de moderne poëzie moeielijk meer van toepassing te maken.

Wèl spreekt men ook daarbij, wanneer een versregel rhythmisch in twee of drie gedeelten vervalt, nog van *caesuur* of *snijding*, waarbij dan de onderscheiding wordt gemaakt, dat de caesuur kan vallen in het midden van en na een woord. Men noemt caesuur mannelijk, wanneer zij na de toonheffing (arsis), vrouwelijk wanneer zij na de toondaling (thesis) valt. Het ontleden en bij het lezen opzettelijk doen uitkomen van het rhythmisch systeem naar de versvoeten en de caesuur noemt men *scansie*.

De woordverbindingen, die niet opzettelijk in verband met de muziek waren gemaakt, zooals die der spreektaal van het dagelijksch leven, en waarvan de rhythmus meestal onbewust of in elk geval onbedoeld met de gemoedsbewegingen van den spreker in overeenstemming waren, konden dus toen geene „poëzië" worden genoemd. Toch is ook hunne verbinding aesthetisch niet onverschillig en wekt de eene spreker met toon en rhythmus zijner woorden wel degelijk meer aesthetische aandoeningen dan de ander. Daarop berust zelfs voor een groot deel de suggestie, die in het gewone leven de een op den ander oefent.

Maakt nu, zooals inderdaad al vroeg, alreeds door de Grieksche redenaars, gedaan is, ook van die woordverbindingen der alledaagsche spreektaal de kunstdrift, 't zij bewust of onbewust, zich meester, dan ontstaat er eene nieuwe woordkunst, waarvan de rhythmiek onafhankelijk is van de muziek. De Grieken hadden nog geen afzonderlijken naam om zulke aesthetische woordverbindingen van andere te onderscheiden en noemden ze samen met het woord „logos", dat eigenlijk alleen „samenhangende gedachtenuitdrukking" of „redeneering" te kennen geeft, en dus in de eerste plaats op de taal der weten-

schap betrekking heeft. Het Latijnsche woord *prosa*, dat wij er nog voor gebruiken, en dat eigenlijk „eenvoudig, ongedwongen" beteekent, en ook wel met „ongebonden" wordt weergegeven, waartegenover dan de poëzie „gebonden" (nl. aan den rhythmus van den zang) wordt genoemd, is in zooverre onschuldiger, dat het niet in de eerste plaats al wat niet muzikaalrhythmisch is als uitdrukking van het zuiver denken kenmerkt.

Dat de Romeinen (min of meer trouwens in aansluiting aan de Grieken, die reeds van „stichos" of rij spraken) de telkens terugkeerende rhythmische woordverbindingen van hetgeen toch ook zij nog „carmina", d. i. liederen, noemden, met den naam van *versi* bestempelden en ons zoo het woord *vers* eerst voor een enkelen versregel, maar vervolgens bij uitbreiding voor een geheel gedicht, leverden, wijst op eene hoogst gewichtige verandering, die er in de voorstelling aangaande poëzie had plaats gegrepen. Het woord „versus" toch was niet meer ontleend aan de gehoorde, maar aan de geschreven poëzie, aan het omwenden van de schrijfstift, die eene nieuwe letterrij begon, evenals de ploegos zich moest omwenden om langs de reeds voltooide vore eene nieuwe te ploegen.

Voor den auteur (auctor) of poëet bleef de kunst nog wel het al sprekende vormen van woordverbindingen, het *dictare* of *dichten*, maar die woorden golden evengoed proza als verzen en zij gaven (blijkens ons van „dictare" afkomstig woord „dicteeren") in de middeleeuwen toch wel bepaaldelijk te kennen: een uitspreken van woordverbindingen met de bedoeling, ze te doen opschrijven. Had toen de dichter niet nog dikwijls de hulp van den schrijver noodig gehad, omdat hij zelf de schrijfkunst niet verstond, dan zou men hem „schrijver" hebben genoemd, zooals langzamerhand meer en meer gebruikelijk is geworden. Schrijver echter is ieder, die eigene (of ook anderer) woorden opschrijft, onverschillig of dat verzen zijn of proza; en om dus den prozaschrijver van den verzenmaker te onderscheiden, bleef men voor den laatste bij ons het woord „dichter" behouden. Wij zijn tegenwoordig zóó gewoon ons de gewrochten der woordkunst in de allereerste plaats in schriftvorm te denken, dat wij zijn gaan spreken

van *litteraire kunst* of, met een leelijk, maar onvermijdelijk woord, van *letterkunde.*

Die verandering van benoeming gaf uitdrukking — ook reeds bij de Romeinen — aan een geheelen omkeer in de opvatting van het wezen der woordkunst. Wat eertijds regel was geweest, de verbinding van toon- en woordkunst, was nu uitzondering geworden. De poëzie behoefde nu niet meer gezongen te worden, om poëzie te blijven. Zelfs onuitgesproken en slechts in de voorstelling gehoord, bleef zij poëzie. Onwillekeurig had dat ten gevolge, dat aan den klankduur weinig aandacht meer geschonken werd, zoodat vele, zelfs voor den zang bestemde, liederen van kunstvaardige dichters nu voor den componist bijna onoverkomelijke moeielijkheden opleveren, zijn ideaal van rhythmus verstoren of in strijd met het heerschende spraakgebruik moeten gezongen worden.

Blijft de rhythmus, die door afwisseling van toonsterkte ontstaat, nog bewaard, dan is het, omdat de dichter nog meestal zich zijne gedichten als uitgesproken, als voorgedragen (of met een gallicisme als „gezegd") voorstelt, doch de aard van den inhoud der dichtwerken leidde er toe, den vrijeren rhythmus van het proza der dagelijksche of oratorische spreektaal zoo nabij te komen als mogelijk was, en zoo zijn de grenzen van gebonden en ongebonden woordkunst nu zoo goed als uitgewischt en kan men aan de woorden „verzen" en „proza" geene volstrekte beteekenis meer hechten, doch er slechts een relatieven zin aan toekennen. Er worden, vooral in den laatsten tijd, verzen geschreven, die zich alleen typografisch als zoodanig onderscheiden, maar proza zouden heeten, als zij anders gedrukt waren.

Of men dat goed of af te keuren heeft, is niet te zeggen, want daarmee komt men op het subjectief aesthetisch gebied; maar wèl is het voor onderzoek vatbaar, of het in acht nemen van regelmatigen rhythmus, dan wel het nabootsen van den prozarhythmus grootere kunstvaardigheid bij den woordkunstenaar vereischt. Dat het karakter der taal, waarvan de kunstenaar zich bedient, overigens van grooten invloed is op het karakter van den rhythmus, spreekt natuurlijk van zelf, en dat bij het eene volk andere rhythmische regelen heerschen dan

bij het andere, ook bij het streven naar van de spreektaal afwijkende regelmatigheid, is duidelijk.

Een meer samengesteld rhythmisch geheel dan de enkele versregel is, een geheel, dat bestaat uit eene verbinding van min of meer verschillende verzen, en dat in een gedicht regelmatig door een of meer eveneens gebouwde geheelen wordt gevolgd, noemen wij *strophe* (minder juist *couplet*), zooals bij de Grieken de Sapphische, de Alcaeïsche en de verschillende Asclepiadeïsche strophen, en in lateren tijd, onder vele andere, de terzine, de quattrine en, bij onze oude Rederijkers, de ballade en het referein. Strophen van twee versregels worden meestal niet als strophen aangeduid, maar als *verspaar* of *distichon*, zooals bij de Ouden gewoonlijk de verbinding van een zesvoet of hexameter met een vijfvoet of pentameter; bij de lateren b.v. twee paarsgewijze rijmende alexandrijnen of iambische zesvoeten van twaalf of dertien lettergrepen. Groote gedichten bestaan zeer dikwijls uit geheele reeksen van zulke disticha.

Ook eenige strophen kunnen tot een systeem verbonden worden, zooals de Pindarische verbinding van „strophe", daarmee metrisch overeenstemmende „antistrophe" en afwijkenden „epodos", waarbij in het middeleeuwsche minnelied het stelsel van twee „stollen" met een „abgesang" te vergelijken is. Een ander strophensysteem is b.v. de „stanza" of „ottaverijm" uit twee terzinen bestaande, met een distichon besloten, en het „sonnet" dat uit twee vierregelige en twee drieregelige strophen bestaat.

Dat de strophenvorm nog het meest aan de oude verbinding van zang- en dichtkunst herinnert, valt in 't oog, en dat deze dus het meest past bij die gedichten, die nog als werkelijke liederen zouden kunnen gezongen worden of althans daarmee in hoofdkarakter overeenstemmen, schijnt rationeel. Aan den strophenbouw hebben de dichters vaak eene groote kunst besteed en daarom verdient deze dan ook de belangstelling van den beoefenaar der litteraire kunst wel degelijk. Toch blijft dat slechts een klein onderdeel van de kunst, waaraan men dus in verhouding tot al het andere, waaruit 's dichters kunstvaardigheid blijkt, niet te veel aandacht mag schenken. De geringheid der opmerkensgave, die er vereischt wordt om de verscheidenheid van strophenbouw in te zien, en de gemakkelijkheid, om met cijfers de klemtonen of versvoeten van een

zelfden regel, of met letters de overeenstemming van rijmklanken aan te duiden, verleiden wel eens aan dat onderdeel der poëzie te groote waarde te gaan hechten.

Over het *rijm,* dat wij daar noemden, nog eenige opmerkingen.

Het dankt zijn ontstaan aan het welgevallen, dat klankgelijkheid verwekken kan, hetzij die verrassende associaties veroorzaakt, zooals bij het klank- en woordenspel, hetzij die bij regelmatigen rhythmus na eene woordverbinding van bepaalden omvang, dus aan 't eind van een vers, wordt verwacht en dan zoowel de behaaglijke aandoening van voldaanheid wekt, als het opmerken en vasthouden eener rhythmische eenheid vergemakkelijkt.

De *alliteratie,* het begin- of letter- (boekstaaf-) rijm der oude Germanen had zijn ontstaan te danken aan hunne, met de wichelarij nauw samenhangende, begeerte om de hoofdwoorden der gedachtenverbinding ook voor het oor te verbinden door ze met dezelfde enkelvoudige of samengestelde klanken te doen aanvangen, zoodat bij twee halfverzen de tweede helft haar bijeenhooren bij de eerste helft aanduidde door een hoofdwoord te bevatten met denzelfden aanvangsklank als de twee hoofdwoorden van de eerste vershelft. Geraakte deze kunstvorm omstreeks de negende eeuw in onbruik, om later nog slechts eene enkele maal te worden nagebootst, de beteekenis van het letterrijm is daarom nog niet geheel aan de aandacht der dichters ontgaan, en vele hebben er ook later (zij het dan ook sporadisch en onstelselmatig) gebruik van gemaakt om den indruk van samenhang of ook wel van tegenstelling te versterken. De gewone spreektaal bovendien, waarin nog zoovele vaststaande alliterereerende uitdrukkingen voorkomen, kon hun daarvan het voorbeeld blijven geven.

Het *eindrijm* is van wat jonger dagteekening. De Oudheid had geene aanleiding om het in te voeren, daar de verbinding van dicht- en toonkunst aan de poëzie van zelf een duidelijk waarneembaren rhythmus gaf, dien zij door den lettergreepduur of de quantiteit kon blijven behouden, ook nadat zij zich als zelfstandige kunst had doen gelden. Toen echter bij het taalverloop het quantiteitsverschil in het Latijn zeer was verflauwd of althans niet meer zoo scherp werd getypeerd, terwijl het klem-

toonverschil nog niet zoo sterk overheerschte, als later in de Germaansche talen, waarin juist het verschil tusschen sterk geaccentueerde en toonlooze lettergrepen toenam, werd het eindrijm (het eerst in de Christelijk-Latijnsche hymnenpoëzie) ingevoerd om rhythmisch bijeenbehoorende versdeelen van een dichtstuk beter als één geheel te doen gevoelen. De naam zelf bewijst dat, want het door ons aan het Fransche „rime" ontleende woord is niets anders dan een in het Romaansch ontstane vorm van het Grieksch-Latijnsche woord „rhythmus" zelf.

De Romaansche dichters met de verzwakte quantiteit en accentuatie hunner talen grepen den nieuwen kunstvorm allereerst gretig aan, maar ook in de Germaansche talen begon men er, vermoedelijk slechts bij navolging, het oudere letterrijm reeds in de negende eeuw door te vervangen. In de Romaansche en Germaansche volkspoëzie bleef het nog lang onvolkomen: een rijm van klinkers alleen, waarbij de medeklinkers desnoods konden verschillen: de *assonance* of het *klankrijm.* Allengs echter werden de rijmen zuiverder en volkomener en begon de regel te heerschen, dat voor zuiverheid van rijm noodig was: gelijkheid van den laatsten klinker of tweeklank van beide rijmwoorden met de daarop volgende medeklinkers, en tevens gelijkheid van klemtoon. Het *lettergreeprijm* (*rime riche*), waarbij geheele lettergrepen, dus ook de aan de klinkers voorafgaande medeklinkers, overeenstemmen en waarbij dus het eenig verschil bestaat in de beteekenis van die lettergreep (wat zelfs niet eens algemeen werd in acht genomen), vond betrekkelijk slechts weinig voorstanders en is dan ook allengs zeldzamer geworden. Naast dat *staand* (of mannelijk) rijm werd ook een *slepend* (of vrouwelijk) rijm ingevoerd, van het eerste onderscheiden doordat daarbij op de rijmende lettergrepen nog bovendien eene gelijke toonlooze lettergreep volgt; en als verfijning van versbouw werd nu ook wel eene regelmatige afwisseling van slepend en staand rijm ingevoerd. Aan het Oosten (bepaaldelijk aan de Arabische letterkunde) werd ook het dubbelrijm ontleend, terwijl verder nog door binnenrijm, kettingrijm, echorijm, enz. grootere rijmverscheidenheid werd aangebracht, die ook wel weer werd veroordeeld, omdat daarmee de beteekenis van het rijm voor de poëzie

zoozeer werd overschat, dat de andere eigenschappen der dichtkunst er door op den achtergrond gedrongen en al te zeer verwaarloosd werden. De reactie keerde dan soms tot den rijmloozen versbouw terug.

Daarmee echter beroofde zij zich van een uitstekend middel om rhythmische eenheden duidelijk voelbaar te maken, daar het rijm zulk eene eenheid duidelijk voor het oor afsluit. Ook hebben de dichters, die de kracht van het rijm gevoelden, altijd hun best gedaan om daardoor harmonische overeenstemming te bewerken tusschen den rhythmus en de gedachte, en er zooveel mogelijk voor gezorgd, dat ook de volzin met den rijmklank was afgesloten. Gebeurde dat niet, maar bleef er nog een klein stukje volzin, een enkel woord, voor een volgenden versregel over, zoodat de volzin met een enkel been als 't ware in eene andere rhythmische eenheid overstapte, dan noemde men dat *enjambeeren*. Dat zelfs deze disharmonie (als een muzikale dissonant) kon aangewend worden om zekere effecten teweeg te brengen, leert de ervaring, die nog bovendien leert, dat al te gestrenge overeenstemming van gedachte en rhythmus tot rhythmische eentonigheid doet vervallen, die door een gepast enjambement zou hebben kunnen worden vermeden.

Moge de woordklank voor de woordkunst, zooals wij zagen, hare waarde hebben en blijven behouden, zoolang toonkunst en woordkunst nog verbonden waren en de eene kunst diende om aan te vullen wat aan de andere ontbrak, moest men wel gevoelen, dat de eigenlijke klank door de toonkunst werd geleverd, waarbij zich het woord slechts rhythmisch en melodisch aansloot, terwijl daarentegen de woordkunst het voornaamste aanbracht, wat zij aan te brengen had, in de woordbeteekenis. Daarin is dan ook inderdaad de groote waarde van het woord gelegen.

Tegenover de diergeluiden, die wel niet volstrekt, maar toch zeker voor ons onverstaanbaar zijn, vormen de woorden der menschelijke taal de middelen om de gewaarwordingen en begrippen onzer medemenschen met de onze te vergelijken, en verduizendvoudigen zij alzoo de gelegenheid om aesthetische aandoeningen teweeg te brengen of te ontvangen. Wat de mensch met klanken vermag, bereikt de kunstenaar door de

tonen der muziek, en wie van klanken zijne emoties verwacht, wende zich dus tot haar, die nu al sinds lang eene onafhankelijke kunst is geworden, liever dan tot de woordkunst, die, zonder de medewerking der toonkunst, slechts betrekkelijk onvolkomen klankeffecten kan teweegbrengen en hare klanken nu nog slechts kan aanwenden ter versterking van den indruk, dien zij met de beteekenis harer woorden kan maken.

De waarde van die woordklanken moest wel sterk verminderen sinds de woordkunst meer en meer eene litteraire kunst was geworden door de toenemende beoefening van schrijf- en leeskunst, die nu zelfs een eerste vereischte voor den ook maar eenigszins beschaafden mensch wordt geacht. Hoe oneindig veel grooter is allengs het aantal geworden van de gedichten, die gelezen, dan van degene, die gehoord worden. Van de woordkunst kan men nu niet meer zeggen, dat zij eene gehoorskunst is, maar alleen dat zij het nog kan zijn. Wel wekken de letterteekens, die men geschreven ziet, nog dikwijls bij den lezer klankherinneringen op, maar vaag, in overeenstemming met het karakter der klankteekens, die niet bedoelen de werkelijk bij het luisteren hoorbare klankschakeeringen weer te geven, maar slechts magere klanktypen aanduiden, die bij het voordragen weer tot persoonlijke taalklanken moeten worden gemaakt en dus van den voordrager veel meer dan eenvoudige reproductie vereischen, zooals ook van den zanger en instrumentbespeler meer geëischt wordt, dan een eenvoudig weergeven van het notenschrift, dat toch naar verhouding veel volkomener dan het letterschrift is.

VI.

Dat de woordkunst meer en meer litteraire kunst is geworden, behoeven wij te minder te betreuren, omdat, zooals wij reeds opmerkten, de wezenlijke kracht van het woord in zijne beteekenis gelegen is. Het vermogen om door klanknabootsing innerlijke gewaarwordingen en zelfs tot op zekere hoogte natuurindrukken weer te geven, heeft het woord niet verloren, maar hoe onbelangwekkend zijn deze voor den ontwikkelden mensch, die met zijn geest leeft in eene oneindige wereld van begrippen en gedachtenverbindingen! En die

geheele wereld kan de litteraire kunst van den eenen geest overbrengen op den anderen. Niets daarvan is voor den kunstenaar onbruikbaar materiaal; alles kan hij, voor zoover althans zijn eigen kunnen gaat, zóó aanwenden, dat het in staat is, aesthetische emoties te verwekken.

Zelfs het meest ingewikkeld systeem van wijsbegeerte zou daarvoor kunnen dienen, als de kunstenaar maar de macht bezat om het te vermeesteren. Dat de wijsbegeerte zelf daarmee gediend zou zijn, is wel niet zeer waarschijnlijk, maar den kunstenaar kan men dat niet verwijten: hij wil haar immers ook niet dienen, want hij is kunstenaar, dus iemand, die alleen bedoelt ons aesthetisch gevoel in beroering te brengen. Of hij verstandig zou doen met in de wijsbegeerte zijne stof te zoeken, is eene andere vraag, want alleen bij den hoogst ontwikkelde zou hij zijn doel kunnen bereiken, omdat anderen hem niet zouden verstaan, en die hoogst ontwikkelde zou allicht wijsgeerig genoeg denken om hem zijne, bijna noodzakelijke, vergrijpen tegen de logica niet te vergeven of er althans zijne aesthetische aandoeningen door verzwakt te zien.

Hoe oneindig veel echter blijft er nog over, waarvan de woordkunstenaar met goed gevolg gebruik kan maken! Alles wat eene oppervlakkige natuurbeschouwing hem heeft leeren waarnemen, alles wat er ooit in de menschenwereld gebeurd en door de geschiedschrijvers overgeleverd is, alles wat hij in de maatschappij om zich heen ziet, ja zelfs in eene maatschappij, die niet eens behoeft te bestaan, maar als eene mogelijkheid in zijne voorstelling is gevormd, al wat er omgaat in zijn eigen gemoed, alles kan hij in woorden uitspreken; en door sympathische vergelijking van zijne eigene gewaarwordingen met de, uit hunne woorden en daden blijkende, gewaarwordingen van anderen kan hij ook het gemoedsleven van anderen weergeven, zelfs in plastischen vorm door anderen sprekend en handelend voor ons geestesoog te doen optreden en, met behulp van den tooneelspeler, ook voor ons zinnelijk oog.

Hoe veel omvangrijker stof staat hem ten dienste dan den beeldenden kunstenaar of den toonkunstenaar! En toch strekt ook hunne macht veel verder dan hunne namen alleen zouden doen vermoeden. Immers ook zij zijn niet beperkt tot

weergeven van wat kleur heeft en lijn, van wat rhythmisch-melodisch klinkt. Uit lijnen, kleuren en klanken heeft de menschheid zich allengs door associatie eene wereld van symbolen opgebouwd, eene wereld waarin iedere lijn of kleur of klank een beeld is van een zin, eene gedachte, een begrip.

Conventioneel is die symboliek wel is waar altijd; maar alleen verzet tegen eene kleine overmaat van het conventioneele is rationeel, want een geheel weefsel van conventie te kennen en er zich blijmoedig aan te onderwerpen is de onverbiddelijke voorwaarde voor het bestaan van den mensch als lid der menschelijke samenleving. Bij *conventie* behoeft natuurlijk niet uitsluitend gedacht te worden aan opzettelijke overeenkomst door verdrag, zooals die, waarbij tegenwoordig in de parlementen staatswetten worden gemaakt, met conventie wordt bedoeld, hetgeen in de menschelijke samenleving als bekend of gebruikelijk of behoorlijk wordt aangenomen, zonder dat men logisch kan bewijzen, waarom juist dit moest en niet iets anders ook had kunnen worden aangenomen. Conventie is iets, wat in het beste geval alleen historisch te verklaren is.

Welbeschouwd heerscht ook in het *taalgebruik* de conventie als de groote macht, al is dan ook de leer der vroegere taalkundigen, dat in conventie oorsprong en ontwikkeling van alle taal uitsluitend zou te zoeken zijn, al even eenzijdig als de leer van anderen, dat alle taal natuurproduct zou wezen, en langs zuiver natuurlijken weg ontwikkeld. Bij al wat menschelijk is, houdt de onderscheiding van het al of niet natuurnoodwendige onwillekeurig op, omdat iedere bewuste daad van den mensch als natuurnoodwendig kan worden beschouwd, maar tevens met het bewustzijn van vrijen wil is verbonden. Willekeurig ook weer kan men op het een meer nadruk leggen dan op het andere, en voor zoover nu de taalvorming kan beschouwd worden als werking van 's menschen vrijen wil in de samenleving, moet er ook van taalconventie sprake zijn. Nog veel duidelijker dan bij de woordklanken komt dat conventioneele bij de woordbeteekenissen uit. Het is de voorwaarde, waarop de menschen elkanders woorden verstaan; maar dat het verstaan altijd nog onvolledig blijft, is het bewijs, dat in de taal niet

alles conventioneel te noemen is, maar dat er ook nog zeer veel persoonlijks in kan worden onderscheiden.

Die opmerking is van groot belang voor de kunst of, liever, voor den kunstenaar. Naarmate zijn scheppingsdrang individueeler is en hij van zijn kunstwerk alleen verlangt, dat het bij hem persoonlijk aan de begeerte naar het ontvangen van aesthetische aandoeningen zal voldoen, naar die mate zal natuurlijk ook het persoonlijke in zijn taalgebruik meer op den voorgrond treden en behoort hij ook onverschilliger te zijn voor den indruk, dien zijn werk op zijne medemenschen zal maken. Hecht hij, als sociabel wezen, daaraan waarde, dan moet hij oppassen, dat hij althans niet al te ver van het conventioneel taalgebruik afwijkt en het zich daardoor onmogelijk maakt, bij anderen de gewenschte aesthetische aandoeningen te wekken.

Hij moet de kleur der woorden naar hunne beteekenis kennen, zich bewust zijn van de bijgedachten en de, buiten de eigenlijke beteekenis gelegen, bijgewaarwordingen, die zij veroorzaken, om zeker te zijn, dat zij niet worden misverstaan en niet bv. in plaats van een ernstigen indruk te maken den lachlust opwekken of omgekeerd, niet in plaats van behaaglijke emoties te wekken in eene onbehaaglijke stemming brengen.

Wetende, dat alleen tot een volzin verbonden woorden en niet eene reeks van woorden buiten zinsverband in staat zijn, den daaraan ook in het daaglijksch leven gewenden beschaafden lezer of hoorder belangwekkende begrippen of voorstellingen te suggereeren, moet hij de algemeen heerschende regels van den zinbouw evengoed in acht nemen, als zij, die met hunne geschriften nog een ander doel hebben, dan indrukken van zuiver aesthetischen aard te geven. En toch moet hij er zich van den anderen kant van bewust zijn, dat de stijl der volzinnen verschilt naar gelang het de bedoeling is, te betoogen of aesthetisch te roeren, en wat bv. de emotioneele kracht kan zijn van, altijd spaarzaam aan te wenden en alleen daardoor van kracht blijvende, woordverplaatsing (inversie), van verzwijging door uitlating of afbreking, van herhaling of tegenstelling, kortom van alles wat behandeld wordt in de *stijlleer*, waarbij zich de zoogenaamde *figuren* of *tropen* der *rhetorica* aansluiten.

Tevens echter moet hij begrijpen, dat al deze figuren, alle stijlvormen door veelvuldig gebruik veel van hunne kracht verliezen, en dat dus eene geheel onpersoonlijke, slaafsche opvolging van de op het heerschend gebruik gegronde voorschriften van stijlleer en rhetorica slechts de zeer zwakke aesthetische aandoening der tevredenheid, niet die der sterke ontroering kan opwekken, en dat hij dus niet uitsluitend de dienaar der conventie mag zijn, noch ook zelf uitsluitend conventioneel mag gevoelen. Trouwens het begrip van conventie sluit reeds vanzelf dat van veranderbaarheid in, en een machtig kunstenaar, die zich niet al te ver van het conventioneele verwijdert, heeft kans, met dat conventioneele tegelijk ook het persoonlijke in zijn taalgebruik aan anderen te suggereeren, zoodat het later zelf weer een bestanddeel der conventie kan uitmaken.

Gehoorde woordklanken en woorden in schriftvorm zijn symbolen van begrippen, maar ook van voorstellingen, en daaraan denkt men wel het allermeest, wanneer men het woord *symbool* met *zinnebeeld* vertaalt. De naam van een voorwerp brengt ons dat voorwerp zelf meer of minder vaag voor den geest als eene schim van hetgeen het zou wezen, indien het werkelijk vóór ons stond. Wij noemen die voorstelling een beeld, omdat ook de schilderkunst ons een beeld voor oogen brengt zonder het in de drie afmetingen na te bootsen. Nu is het altijd het streven van den woordkunstenaar geweest, door de woordverbinding hetgeen door het noemen van den naam alleen slechts eene schimachtige voorstelling zou wekken tot eene zóó levendige voorstelling te maken, dat het schimachtige verdwijnt en het voorgestelde beeld even sterke aesthetische aandoeningen wekt als de werkelijkheid, ja zelfs nog sterkere door het verband, waarin de kunstenaar het willekeurig met andere voorstellingen brengt en waarin het door beschouwing van de werkelijkheid niet wordt of althans nog niet is gezien. Wij noemen het kunstwerk, dat rijk is aan zulke beelden, *beeldrijk*, *aanschouwelijk* of *plastisch* en spreken van 's kunstenaars *verbeelding* of *fantasie* om te kennen te geven, dat hij in staat is, zulke beelden in een eigenaardig verband tot elkaar voor te stellen.

De verbeelding is dus een onderdeel der kunst van *samen-*

stelling of *compositie*, die verder ook nog op de verbinding van zuivere begrippen betrekking heeft en die het kunstwerk kan maken tot een harmonisch geheel, evenredig (symmetrisch) in al zijne deelen. Ik zeg uitdrukkelijk „kan maken", omdat het weer eene zuiver aesthetische, d. i. persoonlijke, quaestie is, of de kunstenaar naar harmonie of symmetrie verlangt te streven. Voor de meening, dat *harmonie* (eenheid in verscheidenheid) en *symmetrie* (evenredigheid der onderdeelen) met psychologische noodwendigheid een gevoel van aesthetische behaaglijkheid moeten verwekken, is wel wat aan te voeren, maar zoolang het streng wetenschappelijk bewijs daarvoor door de psychologen nog niet is geleverd, is het veiliger zich van eenig oordeel te onthouden.

Toch kan ik niet nalaten hier even den vorm in herinnering te brengen, waaronder François Hemsterhuis de harmonie tot het hoofdbeginsel van alle schoonheid verhief, toen hij zeide, dat het schoone is, wat door de wijze van samenstelling in staat is, ons de meest mogelijke indrukken in den kortst mogelijken tijd te bezorgen. Dat inderdaad gevoel voor harmonie, zóó opgevat, een psychologisch verschijnsel is en met wetenschappelijke nauwkeurigheid zou kunnen worden (en ook ten deele reeds is) bestudeerd, kan niet worden ontkend; doch de aard der indrukken op zich zelf wordt daarbij geheel buiten rekening gelaten en alleen gelet op hun aantal en hunne onderlinge betrekking. De indrukken zelf kunnen daarbij zeer goed van onaesthetischen aard zijn of tot de onbehaaglijke behooren, en dan zal het meest harmonische nog niet anders dan voor zoover het harmonisch is kunnen werken of zelfs door zijne harmonie een des te afstootender totaalindruk moeten maken.

Evenals met woorden gezichtsindrukken kunnen worden afgebeeld, kunnen ook prikkels van andere zintuiglijke aandoeningen, van tastzin, reuk en smaak, met woorden aangeduid; en door ze te verbinden met woorden voor de werking, die zij oefenen, of de gewaarwordingen, die er door worden gewekt, kan de kunstenaar ze ons zóó krachtig, zóó intens uit het kunstwerk doen gevoelen, alsof wij in werkelijkheid streelende aanraking voelden, welriekende geuren roken, smakelijke spijzen proefden. Daardoor nu is het den woordkunstenaar mogelijk,

de taak over te nemen van die andere kunstenaars op het gebied van tastzin, reuk en smaak, van wie, zooals wij reeds zagen, de eigenlijk aesthetische kunstwerken als zoodanig weinig waardeering vinden.

Is nu de woordkunstenaar in staat, den mensch gevoels-, reuk-, smaak- en gehoorsvoorstellingen, maar vooral beelden voor den geest te tooveren met schier meer dan werkelijke realiteit, dan komt hij daarmee op het gebied van den kleur-en-lijnkunstenaar, en dan geldt ook van hem, wat wij reeds van dezen opmerkten, dat hij ook in staat is, aan die beelden van stoffelijke natuur geestelijke begrippen te associëeren, waarvan zij als symbolen gelden, en dus twee aesthetische aandoeningen tegelijk te verwekken. Wij noemen dat *beeldspraak,* als de *symboliek* zich van beelden bedient, want zij kan het ook van geuren en tonen, van onbelijnde kleuren, ja zelfs van abstracte begrippen, ofschoon dan de symboliek liever wordt aangeduid als *metaphora* (*metonymia, synecdoche*), d. i. de naam voor die *vergelijking,* waarbij het „tertium comparationis" niet uitdrukkelijk wordt aangewezen, maar vele verschilpunten worden weggedacht om, door de gelijkstelling van twee gedeeltelijk gelijke begrippen, de indrukken van het eene door verbinding met die van het andere te vermeerderen of te versterken.

Deze symboliek is zóó conventioneel, dat zelfs de meest alledaagsche taal haar in overvloed oplevert; en het is nu de groote kunst van den kunstenaar, nieuwe beeldspraak te scheppen ter vervanging van de oude, die door veelvuldig gebruik afgesleten is, maar dat tevens zóó te doen, dat die nog niet conventioneel geworden beeldspraak onmiddellijk begrijpelijk is en door die onmiddellijke begrijpelijkheid in staat te treffen en dus de gewenschte aesthetische aandoeningen te wekken.

Alle beelden van hetgeen de natuur oplevert kunnen voor beeldspraak dienen. De oudere dichters hebben reeds eene geheele kleuren- en bloemensymboliek uitgedacht, en aan min of meer beweeglijke dierbeelden als zinnebeelden ontbreekt het in de litteratuur evenmin. Doch niets speelt in de poëzie grooter rol dan de *persoonsverbeelding* (*personificatie* of *prosopopoeë*), waarmee te allen tijde godsdienst en kunst elkaar de hand

hebben gereikt. Geheele magazijnen van persoonsverbeeldingen bezit men in de handboeken der „mythologie”.

Wordt een zeker aantal van die symbolische beelden tot een geheel verbonden, zoodat zij met elkaar eene gedachtenverbinding aanduiden, dan spreken wij van *allegorische voorstellingen.* Door persoonsverbeelding kan de allegorie zelfs ten tooneele treden en in plaats van menschen begrippen voorstellen als met elkaar eene handeling verrichtend. Zulke „zinnespelen” mogen wij niet als zeldzame, aan enkele tijden eigene, kunstcuriositeiten beschouwen, want zij keeren, hoe dikwijls ook veroordeeld, telkens weer terug en zelfs in geheel andere beschavingscentra dan het onze, zelfs in de Sanskritlitteratuur der Indiërs met hun tooneelstuk „Prabôdhatsjandrôdaya” of „Maansopgang der (geestelijke) ontwaking”.

De litteraire kunstwerken worden, om gemakkelijk overzien en besproken te kunnen worden, in verschillende soorten onderscheiden. De meerdere of mindere juistheid der onderscheiding wordt bepaald door het doel, dat zij beoogt, de meerdere of mindere omvang door de bestaande kunstwerken zelf. Die ook uit te breiden tot de nog denkbare kunstvormen zou onpractisch zijn. Zelfs zou het aanbeveling kunnen verdienen, met zijn systeem der kunstsoorten niet te treden buiten het gezichtsveld, waarbinnen alleen die kunstwerken vallen, die men wenscht te behandelen, en b.v. voor het vaststellen van de soortbegrippen bij het behandelen van onze eigene letterkunde alles uit te sluiten, wat daarin niet wordt gevonden. Veel zal men dan in elk geval niet missen, want eene rijke verscheidenheid van kunstsoorten is in onze letterkunde vertegenwoordigd.

Uit de stelling, dat men bij deze soortonderscheiding wenscht uit te gaan van de bestaande kunstwerken zelf, volgt onmiddellijk, dat deze onderscheiding niet bedoelt aan te geven, hoe een kunstwerk behoort te zijn, maar alleen, hoe het behoort te zijn om tot eene bepaalde groep te behooren. De omstandigheid, dat vele kunstwerken in het systeem niet pasten, zou dan van zelf het stelsel veroordeelen. Men bedenke echter, dat niet voor alle tijden de soortonderscheiding dezelfde kan wezen, zoodat dan ook zeer verschillende stelsels, die toch ieder op zich zelf juist waren, elkaar hebben kunnen opvolgen

en vervangen. Bij de toepassing van eenig stelsel op de historische behandeling der letterkunde zal men daarmee dus rekening moeten houden. Ook bedenke men, dat menig kunstwerk zal kunnen blijken zoowel tot de eene als tot de andere soort te behooren, zonder dat men daarvan aan den samensteller van het aesthetisch systeem een verwijt mag maken, omdat het onpractisch zou zijn, door overmaat van soortonderscheiding het overzichtelijke van het systeem te verminderen. Maar daaruit volgt dan ook al weer, dat geen enkel kunstwerk minderwaardig mag genoemd worden, omdat het geen zuiver type is van eenige bepaald omschreven soort.

Wanneer ik niet begin met eene, ons uit de leerboeken der aesthetica bekende, onderscheiding tusschen *natuur-* en *kunstpoëzie* te maken, dan is het, omdat ik het verschil tusschen beide niet in haar wezen, nauwelijks in haar oorsprong gelegen kan achten, maar alleen in hare werking op de hoorders of lezers, zoodat daarvan dus wel in eene algemeene aesthetiek, maar niet in eene kunstleer sprake kan zijn. De natuurpoëzie toch is eigenlijk een gedeelte der kunstpoëzie van het verleden, en wel dat gedeelte, waarbij het persoonlijke van den dichter onnaspeurbaar geworden is, zoodat zij den indruk maakt van niet door een bepaald kunstenaar, maar door eene geheele maatschappij als van zelf te zijn voortgebracht, alsof het een natuurverschijnsel ware, waaraan de persoonlijke wil van den mensch geen aandeel had. Naarmate eene maatschappij nog meer verkeert in den primitieven beschavingstoestand, waarbij groote individueele eigenaardigheden zeldzamer zijn, zal de poëzie harer dichters meer kans hebben, later als natuurpoëzie te worden opgevat; en naarmate een dichter zich in de keus van zijne stof meer bepaalt tot het eenvoudige en daardoor typisch menschelijke, is ook de waarschijnlijkheid grooter, dat in later tijd zijne poëzie volkspoëzie zal blijven en voor natuurpoëzie zal doorgaan. De dichter moet dan echter ook zelf naïef van gemoed- en wereldbeschouwing wezen, en ook bij zijn kunstarbeid naïef, d.i. weinig opzettelijk, min of meer onbewust te werk gaan.

Dergelijke natuurpoëzie zal uit den aard der zaak dikwijls een langer leven hebben, dan de kunstpoëzie, waaraan ook óf het al te persoonlijke van den kunstenaar, óf het eigen-

aardige van eene tijdelijk heerschende mode heeft meegewerkt, maar zal aan eene maatschappij toch slechts als bij afwisseling kunnen behagen. Dat eenig kunstenaar opzettelijk zulke onopzettelijke poëzie zou kunnen maken, is eene logische ondenkbaarheid. Hij zou ze alleen opzettelijk kunnen nabootsen, zonder kans ze te evenaren in hare eigenaardige aantrekkelijkheid, evenmin als de bejaarde vrouw er met de grootste kunstvaardigheid in slagen kan, den indruk van een jong meisje te maken.

VII

Bij de eindelooze verscheidenheid der uiterlijke vormen van rhythmischen en stilistischen aard of van de samenstelling der onderdeelen, is het ondoenlijk de kunstwerken daarnaar te groepeeren, ofschoon sommige naar hoofdvormen, waaronder zij dikwijls optreden, zelfs wel met afzonderlijke namen plegen te worden aangeduid. Liever gaat men daarom voor de groepeering uit van de stof, die de woordkunstenaar zich koos als middel om zijne aesthetische gemoedsbewegingen in werking te brengen, en alzoo ook naar het innerlijk karakter zijner kunstwerken.

Die stof nu kan hij vinden in zijne eigene emoties en gemoedsstemmingen of in de buitenwereld. Hij kan zich zelf uitspreken of zich tot tolk van anderen maken, maar hij kan ook spreken over zich zelf als iets wat buiten hem was, en over anderen, die inderdaad buiten hem zijn. En in de derde plaats kan hij anderen sprekende doen optreden, zooals zij sprekend en handelend tegelijk door hem in het leven worden aangetroffen.

In het eerste geval is zijn *ik* zelf het onderwerp, de stof zijner kunst, in het tweede is het een *hij*, van wien hij spreekt, in het derde doet hij anderen met *gij* tot elkaar spreken. Zoo worden dan deze drie hoofdsoorten der litteraire kunst tegelijk vertegenwoordigd door de drie betrekkingen, die van oudsher in alle talen door de persoonlijke voornaamwoorden worden aangeduid. Daar wij reeds gezien hebben dat het voor den kunstenaar, die slechts zijne eigene gemoedsbewegingen behoeft te volgen bij het scheppen van zijn kunstwerk, on-

verschillig kan zijn, of hij, zich zelf uitsprekende, zich tot anderen richt of niet, behoort het zich tot anderen richten inderdaad tot het wezen der derde soort van kunstwerken. Al van langen tijd her zijn deze drie soorten van litteraire kunst onderscheiden geworden door de namen *lyrische*, *epische* en *dramatische* poëzie.

De *lyrische poëzie* (het *lierdicht*) dankt haar naam aan de lier, die haar in den oudsten tijd begeleidde, al verstaan wij er nu ook lang niet altijd meer zingbare gedichten onder, omdat de zang, meer dan voor iets anders, voor het uiten van gemoedsaandoeningen en stemmingen geschikt is en wij ons in elk geval den inhoud der wegens vorm of lengte onzingbare gedichten als gezongen kunnen voorstellen.

Meer dan eenige andere poëzie is de lyrische subjectief; doch een misverstand is het, wanneer men het lierdicht daarom uit een aesthetisch oogpunt als kunstwerk meer subjectief noemt. Als zoodanig is het niet meer en ook niet minder subjectief dan alles wat aan aesthetische gemoedsbewegingen het aanzijn te danken heeft. Het heeft alleen een meer subjectief karakter, omdat de aard van de eigen gemoedsstemmingen door de stof subjectiever is dan die van de eigen voorstellingen der buitenwereld. Dat samenstemmen van de aesthetische emotie met de andere aandoeningen geeft aan het lyrische iets eenvoudigs en innigs, dat de andere dichtsoorten meestal niet in die mate bezitten; maar deze bieden daarentegen den kunstenaar meer gelegenheid, kunstvaardigheid in de samenstelling te vertoonen en zijn werk belangwekkend te maken voor hen, wier geest te groote veerkracht heeft om te kunnen blijven binnen het enge kringetje van het eigen ik.

Trouwens, ook in zooverre treedt de lierdichter daar buiten, als zijne eigene gemoedsaandoeningen toch gewoonlijk ook in verschillende betrekkingen staan tot de buitenwereld; en juist die betrekkingen geven aan zijne kunstwerken elk hun eigenaardig karakter, zoodat wij wel naar de verscheidenheid der emoties, naar vreugde of smart, hoop of vrees, de lyrische poëzie in verschillende soorten zouden kunnen onderscheiden, maar er om practische redenen toch de voorkeur aan geven, ze te onderscheiden naar den aard der dingen, die de gemoedsbewegingen wekken of de prikkels der emoties zijn.

Allereerst kunnen wij het *godsdienstig* en het *wereldlijk lied* als twee hoofdgroepen onderscheiden; doch daar de nadere indeeling der verschillende soorten van godsdienstige liederen hoofdzakelijk berust op aard en uiterlijken vorm der elkaar vervangende of naast elkaar bestaande godsdiensten, zoodat b. v. liederen van den Grieksch- of Romeinsch-heidenschen godsdienst naar geheel andere kenmerken zouden zijn in te deelen dan die, welke bij den Christen uiting geven aan zijn godsdienstig gevoel, doen wij het veiligst met alleen de *kerkgezangen* of *liturgische liederen*, die tot het ritueel van de godsdienstoefening behooren, inzonderheid de godsdienstige *lof-* en *feestliederen* (*hymnen, psalmen*), de *offerzangen* en de *bezwerings-* of *tooverliederen* (*incantationes, vaticinia* of *carmina* in engeren zin) in eene afzonderlijke groep te plaatsen tegenover de *geestelijke liederen*, hetzij persoonlijke, hetzij gemeenschappelijke uitingen van godsdienstig gevoel, en weer onderling verschillend naarmate zij tot verschillende verpersoonlijkingen van het goddelijke of heilige worden gericht.

Komen wij nu tot de wereldlijke lyriek, dan treedt, als eerste soort van *lied* (*carmen* of *ode*, welk laatste woord trouwens ook eene veel engere beteekenis heeft naar den eigenaardigen vorm), het *minnelied* of de *erotische poëzie* op den voorgrond. Daarbij sluit zich, als overoude uiting van genegenheid in liedvorm, ook het *wiegelied* aan en, als grootendeels van jonger dagteekening, het *vriendschapslied*, waarvan als eigenaardige verscheidenheden de *geboortezang* en de, in oorsprong misschien nog eer godsdienstig-ritueel te noemen, *lijkzang* of *rouwklacht* (*thrênos, naenia*) met zijn zeer beknopten bijvorm, alleen bestemd om gelezen te worden, het *grafschrift* (*epitaphium*). Eene andere hoofdsoort van het lied is het *klaaglied* (*elegie*), de *natuurzang* (*idylle*), die de stemming vertolkt, waarin de aanschouwing van een natuurtafereel of de gewaarwording van eene natuurverandering (b. v. bij het *lentelied*) ons kunnen brengen, en de *lofzang* (*encomium*), waartoe ten deele ook het *bijschrift* (*epigramma*) behoort, ofschoon zich dat ook niet zelden als onderdeel van het schimp- of hekeldicht voordoet.

Naast deze meerendeels zuiver persoonlijke liedsoorten komen nu als gezelschapsliederen nog voor: het *bruiloftslied* (*epithalamium*), later als „bruiloftsdicht" meer een persoonlijke geluk-

wensch van den dichter, tot het bruidspaar gericht, en het *drinklied*, ook wel *tafelzang* geheeten, het meest bij de Germaansche volken ingevoerd en daarom voor de Oudheid alleen te vergelijken bij den aan Bacchus gewijden *dithyrambus*, die echter al spoedig een algemeene naam werd voor iederen bijzonder hoogdravenden, aan regelmaat weinig gebonden lierzang. Andere gezelschapsliederen zijn: het *danslied* (*hyporchêma*), het *clublied*, dat nu wel *bondslied* zou mogen heeten, en waaronder de *studentenliederen* van oudsher op den voorgrond traden, het *volkslied* of, liever, het *vaderlandsch lied*, omdat „volk" meer dan ééne beteekenis heeft en de naam „volkslied" dus dubbelzinnig is, de *krijgszang* of het *marschlied* (*embatêrion*) en de *zegezang* (*paean*).

Naarmate deze liederen door één persoon als *éénzang* (*melos*) gezongen worden, zooals meestal met de eerstgenoemde het geval is, of door vele personen als *koorzang* (*chorus*), zooals de gezelschapsliederen, verschillen zij ook van karakter, hetgeen ook dan nog blijft uitkomen, wanneer zij niet meer eigenlijke liederen zijn, maar lierdichten, bestemd om ook of in de eerste plaats gelezen te worden. Bij den éénzang toch is de dichter vrij in het uiten van zijne eigene geheel persoonlijke stemming, want hij kan hem ook in de eenzaamheid zingen, als de vogel zingt in het woud, al is die éénzang dan ook dikwijls, zooals het liefdeskwinkeleeren der vogelen altijd, tot een natuurgenoot gericht.

Het gezelschapslied daarentegen legt de dichter aan anderen in den mond, en om aan zijne bestemming te beantwoorden moet het dus veel objectiever van opvatting zijn, of m. a. w. de dichter moet daarbij — dat is geen aesthetische, maar een rationeele eisch — zijne meest persoonlijke stemmingen onuitgesproken laten. Hij is daarbij als de tooneelspeler, die de gemoedsaandoeningen van anderen vertolkt, en dus meer kunstenaar dan zuiver aesthetisch voelend en zich uitsprekend natuurmensch. Vandaar dat er behalve van de allersubjectiefste lyriek ook van objectief lierdicht sprake kan zijn.

Dat de eigenlijke dichtvorm voor al deze soorten van woordkunst niet volstrekt noodzakelijk is, spreekt van zelf; maar daar zij nog het meest hun vroegeren samenhang met de toonkunst bewaard hebben, is de prozavorm er van minder

gewoon. Het meest nog komen zulke lyrische proza-ontboezemingen voor in brieven en feestredenen.

De tweede hoofdgroep van de woordkunst is de *epische poëzie.* Zij draagt haar naam naar den hoofdvorm, waaronder zij sinds de Homerische gedichten bij de Grieken voorkwam, het *epos*, dat oorspronkelijk het „gesproken woord", maar al spoedig ook het in samenhangende woorden gedane „verhaal" te kennen gaf. Epische poëzie is dus *verhalende poëzie* in het algemeen; maar een bepaald soort van verhalende poëzie zijn wij toch nog *epos* of *epopee* blijven noemen, wat met een Nederlandsch woord door *heldendicht* niet onjuist, ofschoon — zooals bij alle vertaling — niet geheel volledig is weergegeven. Gewoonlijk zijn het de volkshelden, de „heroën", die er in optreden en wel in de gedaante, waarin zij in de volksoverlevering, in de *sage*, zijn blijven voortleven.

Daarnevens had men vroeger ook den *ridderroman* in dichtvorm, waarbij de dichter vrijer met de overlevering omging, ja die zelfs geheel kon verwaarloozen, en nu (met verlies meestal van het ridderlijke) den *prozaroman.* Alleen door zijne betrekkelijke lengte is de roman te onderscheiden van het *verhaal* of *vertelsel,* vroeger ook *sproke* genoemd of, als het een vermakelijk karakter had, *boerde.*

Nadat de prozaroman zich in eene bepaalde, van die van den middeleeuwschen rijmroman eigenaardig afwijkende, richting ontwikkeld had, door zedenschildering en psychologische ontleding der karakters wat meer op den voorgrond te brengen dan het eenvoudig verhaal van gebeurtenissen, en dus van avontuurroman meer zedenroman, karakterroman en zelfs psychologische roman was geworden, kon het kortere prozaverhaal ook in dien geest gewijzigd worden, en als zoodanig draagt het nu meestal den naam van *novelle.* De gesprekken (ook de brieven, waarin verscheidene romans zelfs uitsluitend vervat zijn) geven aan roman en novelle een eenigszins dramatisch karakter.

Ook is meer en meer de neiging toegenomen om in roman en novelle uitvoerige beschrijvingen te geven, en dat op zich zelf reeds maakt het geheel onmogelijk ook nu nog, zooals in oudere aesthetische leerboeken gedaan wordt, de *beschrijvende* (*descriptieve*) *poëzie* als eene afzonderlijke dichtsoort te

onderscheiden. Trouwens ook logisch is dat niet te verdedigen. Niet de daden of de gebeurtenissen, waarvan men verhaalt, maken het kenmerkende van de epische dichtkunst uit, maar het verhalen zelf, en evengoed kan gezegd worden, dat men verhaalt van hetgeen men in de ruimte als van hetgeen men in den tijd, d.i. in opvolging, gezien heeft. Daarom kan de verhalende kunstenaar dus evengoed beschrijven als vertellen. Ook zijn de daden, waarvan verhaald wordt, geene abstracte bewegingen als bij de mechanica, waarvan alleen de verhouding wordt in 't licht gesteld, maar van levende wezens in eene plastische wereld, en kan, ja moet juist de beschrijving de aanschouwelijkheid en daarmee den indruk van het verhaal verhoogen. Het een behoort noodwendig bij het ander. In theorie zal dus iedere beschrijving episch moeten worden genoemd, maar of het practisch is, de beschrijving buiten evenredigheid tot de verhaalde daden of gebeurtenissen uit te breiden, is eene aesthetische quaestie, waarover slechts tot op zekere hoogte te redeneeren valt, zooals o.a. Lessing in zijne bekende verhandeling over „Laokoön" deed.

Die prozaschriften, waarbij beschrijving veel meer op den voorgrond treedt dan het eigenlijk vertellen, noemt men *schetsen* of *tafereelen,* die, waarbij een kort verhaal slechts dient om door eene vernuftige of onverwachte mededeeling te verrassen, noemt men *anecdoten.* Voor een verhaal, dat nooit heeft plaats gehad, noch ooit heeft kunnen plaats hebben, gebruikt men de woorden *mythe, legende* of *sprookje.* Het eerste van deze woorden heeft onze tegenwoordige beteekenis slechts kunnen aannemen, toen het geloof aan de historische waarheid der mythen of verhalen aangaande de daden der heidensche goden verdwenen was en de *mythologie,* het geheele weefsel dier mythen, als een onwillekeurig gewrocht der verbeelding, als een verbeeldingsvorm der vroegere godsdienstige voorstellingen was erkend. De *legende* was oorspronkelijk het voor waar gehouden verhaal van leven en daden der heilige mannen en vrouwen onder de oudere Christenen, „ter lezing" gezonden, zooals de naam aanduidt, om de vervolgde Christengemeenten te stichten in haar geloof. Alleen in den mond van hem, die de historische werkelijkheid er van evenmin aan-

neemt als van de mythen, kan het woord synoniem van mythe zijn, maar dan toch op een ander soort van verhalen toegepast.

Van het *sprookje* daarentegen gelooft niemand, behalve het kind of het naïeve volk, meer, dat het werkelijk gebeurd is. Eigenlijk is het afkomstig uit een beschavingstijd, die nu lang voorbij is, maar daar in tijden van overbeschaving dergelijke sprookjes ter afwisseling een verfrisschenden indruk kunnen teweegbrengen, ontstaat soms de mode om zulke sprookjes na te maken, zooals alle natuurpoëzie daartoe wel eens verleidt. Ten einde er ook bij minder naïef voelende menschen belangstelling voor te wekken, geeft de kunstenaar er dan soms een allegorisch karakter aan, of maakt hij ze dienstbaar aan buiten de eigenlijke kunst gelegen ethische of wijsgeerig-godsdienstige bedoelingen.

Aanvankelijk werd ook alle epische poëzie gezongen of althans met muziekbegeleiding voorgedragen, zooals nu nog eene enkele maal bij het *declamatorium* gebeurt; maar ook nadat dat in onbruik was geraakt, bleven nog enkele verhalende gedichten gezongen worden en, als ook dat eindelijk ophield, geschreven worden in lyrischen strophenvorm, die ze althans voor den zang geschikt maakte. Van zelf trad dan ook de gemoedsstemming van den dichter daarbij even sterk op den voorgrond als het verhaal zelf, zoodat wij in twijfel staan, of wij deze verhalen eer tot de epische dan tot de lyrische gedichten moeten rekenen. Het zijn met name het *historielied* en de *romance*, alleen als verhaal van werkelijke en niet werkelijke gebeurtenissen te onderscheiden.

Voor romance wordt ook wel *ballade* gezegd, want de liederen, die den eenen of den anderen naam dragen, zijn zoo weinig kenmerkend verschillend, dat hunne onderscheiding al te gekunsteld zou worden. Intusschen is het woord „ballade", zóó opgevat, van beteekenis veranderd, want oorspronkelijk beteekent het „danslied", en voor wie eene ballade leest uit den tijd toen het nog werkelijk danslied was, vindt daarin een zeer eenvoudig verhaal van daden of gebeurtenissen, die zich in het leven telkens kunnen herhalen. Geen wonder ook, want hetgeen daarin door den voorzanger zingende verhaald werd, werd door de dansenden ook werkelijk uitgevoerd; en

onze kinderen doen dat nog altijd. Eene ballade in de oude beteekenis des woords zou men het gezongen tekstboekje eener pantomime kunnen noemen, en zij sluit zich daarom nauw aan bij de derde groep van dichtwerken, die wij nu nog moeten bespreken, de *dramatische*.

De Grieksche naam *drama* beteekent „handeling" of, wat ruimer genomen, „reeks van daden", ten uitvoer gebracht door in poëzie (later ook in proza) sprekende personen, aan welke door den dichter die woorden in verband tot de daden in den mond worden gelegd. 's Dichters woorden behooren dus bij de daden, maar niet ter begeleiding, zooals men ze zich bij mimische voorstellingen kan denken: zij zijn één met de handeling: ieder woord is in die dadenreeks zelf eene daad. Men zou dus een drama kunnen noemen eene in woorden omgezette handeling, waarbij men strikt genomen niet noodig heeft, de handeling ook in werkelijkheid er bij voor oogen te zien, ofschoon de bedoeling van den dichter gewoonlijk wèl was, dat zijn drama op deze wijze ten gehoore werd gebracht. Doch, zooals blijkt, ook gelezen, blijft een drama wat het is, en in onze verbeelding kunnen wij de handelingen, even goed zien, als die handelingen waarvan de epische dichter ons vertelt.

Daaruit volgt dus ook, dat ieder dialogisch gedicht een drama mag worden genoemd, wanneer de samenspraak maar gehouden wordt als uiting van de samensprekende personen zelf en in verband tot hun eigen gemoedsleven en weten, en niet om iets wat daar buiten ligt, maar den samensteller van den dialoog zelf belang inboezemt, te betoogen, want dan zou de dialoog slechts een aan de kunst ontleende naam zijn, om buiten de kunst gelegen denkbeelden uiteen te zetten. Natuurlijk sluit dat de mogelijkheid niet uit, dat in het drama betoogen worden gehouden, wanneer de personen, die er in optreden, als liefhebbers van betoogen zijn gedacht.

Zoo ook kunnen zij lange verhalen doen, als hun karakter of de aard van het drama zulke lange verhalen vereischt, of lyrische ontboezemingen doen hooren, wanneer zij lyrisch gestemd zijn. De ervaring leert, dat vele drama's daarvan vervuld zijn, en wie dat afkeurt, kan het alleen doen op grond van zijn subjectief aesthetisch gevoel. Dat karakterteekening,

of, liever gezegd, karakteropenbaring in woorden en handelingen een belangrijke factor van het drama is, valt in het oog, omdat het drama geene natuurgebeurtenissen, maar handelingen van menschen voorstelt. Die karakters nu kunnen, zooals voorheen, meestal karakters van typen zijn of, zooals men later meer heeft beproefd, van individuen. De ondervinding heeft geleerd, dat de kunstenaar in staat is, op beide manieren eene reeks van aesthetische emoties te wekken.

Zulk een drama kan zijn: eene *tragedie*, waarin, ten minste als hoofdfiguren, grootsche persoonlijkheden, heroën of helden, zelfs goden eene boven het alledaagsche verheven handeling verrichten, of eene *comedie*, d. i. eene handeling van gewone alledaagsche menschen uit het gewone dagelijksche leven. Wanneer men het eerste woord met *treurspel*, het tweede met *blijspel* vertaalt, en die woorden al te letterlijk zou willen opvatten, zou men er slechts een deel der tragedies of comedies mee kunnen aanduiden, want droefheid verwekken kan zeer zeker ook de comedie, en eene blijmoedige stemming is bij de tragedie niet uitgesloten, zelfs, zooals wij straks zullen zien, bij de *ontknooping (katharsis)* regel, met slechts zeldzame uitzonderingen.

Als derde soort kenden de Ouden nog het *satyrdrama*, dat allereerst, meestal zelfs uitsluitend, bedoelde den lachlust op te wekken en in zoover met de latere *klucht* te vergelijken is. Als bijzondere soort van drama's onderscheidt men voor later tijd nog de *tragi-comedie* en het *tooneelspel* (vertaling van Hd. *Schauspiel*), het eerste eene vermenging van droefheid en vroolijkheid, het tweede een blijspel, dat niet doet lachen; en nog enkele andere, slechts tijdelijk optredende, soorten, als het *melodrama*, waarvan de roerendste gedeelten onder muziekbegeleiding worden vertoond, de *vaudeville*, enz.

Het laatstgenoemde is eigenlijk meer een soort van blijspel met zang, want daar in een drama lyrische ontboezemingen kunnen voorkomen, is het begrijpelijk, dat deze soms in den oorspronkelijken vorm van het lierdicht, dus als gezongen lied, zijn voorgedragen. Zijn die liederen er hoofdzaak in, dan noemt men het drama een *zangspel*, en wordt alles in het drama gezongen, dan heet het *opera*, of, in den laatsten tijd, ook wel *muziekdrama*.

Daarmee nu zijn wij gekomen tot die uitingen van dramatische kunst, waarbij deze zich met de lyrische poëzie heeft verbonden; en deze verbinding kan zóó innig zijn, dat wij, evenals bij sommige soorten van lyrisch-epische gedichten, niet recht meer kunnen uitmaken, tot welke der beide zoo innig verbonden dichtsoorten eenig kunstwerk behoort. Zoo kunnen wij als lyrisch-dramatisch dichtstuk nog den *beurtzang* noemen, en als bekend onderdeel van dezen den *herderszang* (*bucolisch* gedicht, ook wel *idylle* genoemd, dat eigenlijk „tafereeltje", beteekent), waaruit zich weer het omvangrijker *herdersspel* heeft ontwikkeld. De beurtzang kan ook eene afwisseling zijn van éénzang en koor, waarbij dan, zooals dat o.a bij de dansliederen dikwijls gebeurt, het lied zelf door den voorzanger in éénzang wordt voorgedragen en het *refrein* door het koor wordt gezongen.

Kerkelijke beurtzangen tusschen het koor en een of meer koorleiders heeten *responsoria*. Afwisseling van één-, twee- of zelfs meerzang met koorzang biedt ons de *cantate*, die meestal als loflied een zeer zwak dramatisch karakter heeft, maar bij meer omvang, vooral wanneer een verhaal er het onderwerp van is, onder den naam van *oratorium* dicht nadert tot de weer wat meer dramatische opera, waarvan het zich het meest kenmerkend onderscheidt doordat het niet, zooals de opera, ook mimisch voorgesteld of geacteerd wordt.

Eenige verwantschap met het dramatische kan ook de *rijmbrief* hebben, wanneer de dichter zich een bepaalden persoon voorstelt, die hem tot een ander persoon richt en dan ook soms door dezen wordt beantwoord. Daarvan zijn langen tijd de *heldinnenbrieven* (*heroïdes*) zeer geliefde voorbeelden geweest.

VIII.

Met het bovenstaande zouden wij ons overzicht der verschillende soorten van litteraire kunst, zooals zij naar hun innerlijk karakter onderscheiden worden, voor voltooid kunnen houden, indien wij niet verplicht waren, nog éène groepeering te bespreken, waarbij van de drie genoemde hoofdsoorten iedere ondersoort vervalt onder éene van twee groepen. De

onderscheiding van „tragedie" en „comedie" geeft daartoe aanleiding.

Wenscht men een practisch antwoord te geven op deze eeuwenheugende vraag, wat het kenmerkend onderscheid tusschen beide soorten van dramatische kunstwerken is, dan heeft men slechts de onderscheiding, die wij er zoo even van gaven, en die als zoodanig aan Aristoteles is ontleend, wat dieper op te vatten, ook in verband tot het Grieksche drama, dat er ons het voorbeeld van gegeven heeft, en dat in dezen ook met het meest moderne drama, hoe verschillend overigens, overeenstemt. De goden, die in de Grieksche tragedie soms optreden, zijn niet om aesthetische, maar om religieuze redenen nu van het tooneel verbannen, maar zooals zij bij de Grieken, ook al blijven zij op den achtergrond en voor het zinnelijk oog verborgen, in de tragedie hunne macht doen gevoelen, zoo openbaart zich die macht eveneens in de moderne tragedie, al is het daar ook de macht van de Christelijke Godheid of, voor den niet kerkelijk-dogmatisch denkenden wijsgeer, de heilige wereldorde. Wie daaraan niet gelooft en er zich althans niet eenige voorstelling van vormt, kan niet maken, wat wij nu eene „tragedie" noemen, want wij geven dien naam aan zulk soort van drama's, waarmee de kunstenaar den indruk weet te wekken, dat de gebeurtenissen en handelingen, die er worden voorgesteld, niet de gevolgen zijn van louter toeval of van den vrijen wil der handelende personen, maar van den innerlijken samenhang van alles in het groot heelal, dat door ééne in al zijne deelen werkzame macht wordt geregeld en bestuurd, zoodat ten slotte van alles wat gebeurde en gedaan werd blijkt, dat het niet anders had kunnen plaats hebben (*noodlotstragedie*), zonder ons geloof aan die wereldorde te verstoren, die wij desniettemin van een godsdienstig of wijsgeerig standpunt als heilig hebben te beschouwen. In dat geval eindigt de tragedie altijd met een blijmoedig slot, de *ontknooping*, die *katharsis* is, omdat zij ons verzoent met het voorgestelde als in overeenstemming met die wereldorde, waaraan ook wij ons gaarne onderwerpen, daar wij er zelf deel van uitmaken. Slechts dan zal voor den toeschouwer of voor den dichter, die het drama ontwierp, het slot onbevredigend worden, als het, blijkende met die wereldorde

overeen te stemmen, ons beweegt tot een — zeker zeer persoonlijk en niet weinig aanmatigend — verzet tegen de heerschende wereldorde. Dan toch doen wij hetzelfde als in hunne verblindheid de helden der tragedie zelf — te vergeefs — deden, en zetten wij hun spel bij ons zelf ook na hun ondergang nog voort.

Daar nu het meest grootsche in de wereldgeschiedenis ook het meest waardig schijnt om onze gedachten tot die wereldorde te verheffen, is het niet vreemd, dat de personen der tragedie zoo dikwijls ook de heroën der menschheid zijn, maar noodzakelijk is dat natuurlijk niet. Zeggen wij, dat de tragedie tegenover de comedie een verheven inhoud heeft en daardoor ook een verheffenden indruk maakt, dan verstaan wij, met Kant, onder het *verhevene* datgene wat in ons het bewustzijn wekt van ons vermogen om ons eenigermate eene voorstelling te maken van hetgeen met zinnelijken maatstaf niet gemeten kan worden, en bovendien ons vervult van het behaaglijke (aesthetische) gevoel van fierheid en zelfvoldaanheid, dat wij in staat zijn met onzen geest dat machtig-grootsche te overmeesteren.

De comedie heeft, tegenover de tragedie, geene andere bedoeling, dan ons handelingen te doen zien van menschen, wier karakter het eenig motief is voor hunne daden in een klein stukje wereld, waarin het toeval een grillig spel schijnt te spelen, of m. a. w. dan ons denzelfden indruk te geven van de maatschappij, dien men er dikwijls, en menigeen zelfs gewoonlijk, van ontvangt, wanneer hij zich het hoofd niet breken wil met den samenhang aller dingen, maar de losse feiten aanneemt, zooals ze hem voorkomen, bedroefd of verheugd naar den oogenblikkelijken indruk, dien zij op hem maken, en gaarne verrast door het onverwachte, dat hem vermaakt.

Noemen wij dat *comisch* tegenover het ernstig-verhevene, dat er altijd in het *tragische* gelegen is, dan kunnen wij ons ook begrijpen, hoe voor velen het woord „comisch" synoniem is geworden van *komiek*, al mogen beide woorden ook geenszins verward worden, daar de inhoud van een tot de soort „comedie" behoorend tooneelspel ons ook wel uitsluitend de droevige zijde van het leven kan doen zien, terwijl de tragedie, ook als treurspel, door ons de „huiveringwekkende" en „mede-

lijdenswaardige" lotgevallen der helden voor oogen te brengen, toch ten slotte een bevredigenden indruk geeft, omdat wij begrijpen, dat de heilige wereldorde dat alles zóó en niet anders mogelijk deed zijn. Dat evenwel het comische ook dikwijls, tegenover het tragische, werkelijk komiek kan zijn, vindt hierin zijn grond, dat er in het toevallige en verrassende een lachverwekkend element is, en dat alle handelingen van menschen met hunne zwakheden en gebreken op zich zelf beschouwd een grappigen indruk kunnen maken, als men ze met vernuft gadeslaat of door den dichter daartoe wordt uitgelokt.

Over de wezenlijke kenmerken van het *lachverwekkende* is het laatste woord nog niet gesproken; maar mij komt het voor, dat het, zoo al niet uitsluitend, dan toch hoofdzakelijk gelegen is in verrassende tegenstelling. Natuurlijk mag die tegenstelling geene teleurstelling zijn, want dan vloeit de lach in tranen weg of wordt hij door spijt onderdrukt. En toch is eene blijmoedige stemming voor den lach niet noodzakelijk : te midden van ernstige droefheid kan het lachwekkende ons nog wel treffen, maar toch past het beter bij eene zekere luchthartigheid, die zich de levensomstandigheden niet te zeer aantrekt. Ook past het beter bij het optimisme dan bij het pessimisme. De Democritus, die om 's werelds ijdelheden, om de gebreken der menschen lacht, gevoelt alleen sterker dan de Heraklitus, die er zich over bedroeft, de tegenstelling van de werkelijkheid met zijn ideaal, omdat hij er telkens opnieuw door verrast wordt, als door iets onverwachts en bijzonders, terwijl een Heraklitus er niet meer door verrast kan worden, omdat hij die eigenlijk altijd verwacht.

Tegenstelling op zich zelf kan dan ook den lach niet opwekken. In dat geval ook zou de geheele wereld, die er vol van is, onophoudelijk lachverwekkend zijn, maar alleen verrassende tegenstelling, die dus afhankelijk is van hetgeen men al of niet kan verwachten, dus van den geestestoestand der menschen. Er is een domme lach van den man, die weinig weet, weinig gezien heeft en wien daarom al het ongewone, dat hem te voren komt, lachwekkend kan toeschijnen; maar dan is die lach bij hem tevens het bewijs van geringe belangstelling, daar het ongewone eveneens als belangwekkend kan worden opgevat.

Allerlei soorten van onverwachte tegenstellingen zijn denkbaar, maar de meest voorkomende zijn zeker de tegenstellingen in afmeting, die van het verrassend kleine tegenover het als norm gestelde en daarom verwachte groote; en terwijl de klucht ook wel door zuiver uiterlijke tegenstellingen tracht te vermaken, zal het blijspel zijne kracht zoeken in de lachverwekkende tegenstelling van kleingeestige karaktertrekken en kleine gebreken, dus van psychologische kleinheid, tegenover het normale in het alledaagsche leven of het grootsche en verhevene van het idieële. Telkens als de mensch zich klein toont, is hij lachverwekkend, en door niets wordt hij dat meer, dan door oneerlijkheid, onoprechtheid, onwaarheid en leugen, die alle het gevolg zijn van karakterzwakheid en lafhartigheid.

Intusschen mag het komieke of grappige, waarvan het geestige een fijnere vorm is, niet verward worden met het humoristische. De *humor* is met recht gekenmerkt als de afwisseling of dooreenmenging van den half spottenden, half vriendelijk-opwekkenden glimlach met den als ter sluiks weggepinkten traan, als een lach door de tranen heen of, nog liever, als de uiting van zacht gevoel, achter een glimlach half verborgen. Die lach mag dan alleen de oppervlakte van het leven gelden, datgene wat men er van te zien krijgt, als men niet door den buitenkant kan heendringen; en dat uiterlijke wordt dan ook door den humorist zorgvuldig bestudeerd om het tot in zijne kleinste bijzonderheden treffend te kunnen weergeven; maar onopgemerkt blijft het voor hem niet, dat daarachter de ware realiteit als wegschuilt, de ziel van den mensch met hare grootsche, edelmoedige, tedere opwellingen en ook met hare lage, boosaardige, zelfzuchtige neigingen, met hare oogenblikken van verrukking en zaligheid of doffe neerslachtigheid en stomme smart.

Te fijngevoelig evenwel is de humor om het over zich te kunnen verkrijgen, het masker van de wereld af te rukken en de verborgen realiteit te vertoonen, zooals zij is; en daarom vertoont hij slechts de buitenzijde van het leven, maar op eene wijze, die duidelijk te kennen geeft, hoe weinig ernstig hij die opvat. De binnenzijde duidt hij slechts van verre aan of tracht hij zich te ontveinzen, maar op eene manier,

die te kennen geeft, dat die binnenzijde eigenlijk alleen zijne belangstelling wekt. De tegenstelling tusschen het uit- en inwendige geeft aan het werk van den humorist den tint van het komieke, ook zonder dat hij er opzettelijk naar streeft, maar dat is de bijzaak: de ernst of liever, het gevoel, dat in hem trilt bij het door een sluier heen waarnemen van dien ernst en dat hij ook sympathisch in anderen wenscht te doen meetrillen, is hetgeen waarop het bij den humorist aankomt. In zijn werk speelt de menschelijke ziel als het ware verstoppertje met zich zelf. Blijft het bij een spel, dan is de humor onwaar, huichelachtig bijna, en maakt de kunstenaar den indruk van een kermisgast, die in zijn bont harlekijnspak grimassen vertoont en met zijn vernuft ook zijn gevoel uitstalt; maar behoort de humor tot 's kunstenaars eigen natuur, is hij bij hem noodzakelijke verhouding van fijn vernuft en teer gevoel, dan geeft hij aan zijn kunstwerk den edelsten, meest kieschen vorm, waaronder de teerste emoties, door de werkelijkheid in trilling gebracht, kunnen worden overgeplant in de ziel van den gelijkgestemde. Te plompe zielen of te bekrompen geesten echter zien in den humor niets hoogers dan caricatuur of laffe heiligschennis.

Ook in de tragedie kan de humor zeer goed op zijne plaats zijn. De strijd van den kleinen mensch in zijn heroïschen overmoed tegen de hoogere macht der wereldorde, zijne worsteling om het noodzakelijke te ontgaan, terwijl juist al zijne daden er toe meewerken om het tot stand te brengen, kan ongetwijfeld een humoristischen indruk maken, al moet men er dan ook voor oppassen, dat daardoor de indruk van grootschheid niet verzwakt wordt, dien wij van de wereldorde zelf behooren te ontvangen. Door het invoegen van korte, op zich zelf beschouwd alleen komieke, tooneeltjes in het grootsch geheel der tragedie kan bovendien bij den toeschouwer eene humoristische stemming worden gewekt, al is dat door de treurspeldichters dan ook gewoonlijk (in de „tragi-comedie") minder gedaan met die bedoeling, dan wel om den te zeer in spanning gebrachten geest eenige oogenblikken van ontspanning te bereiden, of om te beter een beeld te kunnen geven van het leven, waarin traan en lach wisselen als regen en zonneschijn. Ook zou de tooneeldichter zijn drama als

comedie kunnen laten beginnen om het allengs tot eene tragedie te doen uitgroeien.

De onderscheiding nu van het „tragische" en „comische" geldt niet alleen van de dramatische kunstwerken: zij geldt evengoed van de lyrische als van de epische. Gevoelt de kunstenaar als lyrisch dichter zich zelf, stelt hij als episch dichter anderen voor als een deel van het groote geheel, van de onverbrekelijke eenheid der bezielde en onbezielde schepping, en daarmee zóó innig samengeweven, dat noch hijzelf, noch de helden zijner poëzie zich aan den invloed daarvan kunnen onttrekken, en weet hij hoorders of lezers in voldoende mate dezelfde overtuiging in te storten, als hij zelf bezit, dan is hij een tragisch dichter en behooren zijne werken te huis op het gebied der tragische kunst, die steeds verheven zal zijn, maar daarom ook nooit uitsluitend een somber of treurig karakter kan hebben. Alleen echter die dichter is in staat, tragische kunstwerken voort te brengen, die zelf eene ernstige wereldbeschouwing bezit, godsdienstig man of wijsgeerig denker is.

Op het gebied van het lierdicht heeft vooral de godsdienstige hymne zulk een tragisch karakter. Of de andere godsdienstige liederen dat zullen hebben, hangt geheel af van den persoon, die ze dichtte, want hoe weinig godsdienstige althans God vereerende, menschen zijn er, die inderdaad ook dan, wanneer zij in eene godsdienstige stemming verkeeren, ten volle overtuigd zijn van de onveranderlijkheid der goddelijke wereldorde, en, veeleer dan blijmoedig te aanvaarden wat over hen beschoren is, door hunne gebeden tot God en het aanroepen van Zijne heiligen toch nog meenen eene poging te kunnen wagen om in die wereldorde verandering te brengen. Dat is menschelijk en verschoonbaar; maar die gebeden worden er in kunstvorm onderdeelen door van de comische poëzie en zelfs van de komieke, als zij b.v. tot den God van Nederland gericht werden om daarmee voor ons dezelfde overwinning af te smeeken, die de Engelschen voor zich afsmeekten van den God der Britten. Dat zulke gebeden echter ophouden comisch te zijn, wanneer de dichter ze in den mond legt van den held zijner tragedie, die te vergeefs beproeft, daarmee zijn onvermijdelijken ondergang af te wenden, is duidelijk.

Even duidelijk is het wel, dat ook wereldlijke liederen, b.v. het vaderlandsch lied, ja zelfs het minnelied, eene tragische levensbeschouwing kunnen afspiegelen, wanneer er de ondergeschiktheid van volk of individu aan de wereldorde in weerklinkt. Gevoelt daarentegen de lierdichter zich er onafhankelijk, heer en meester van zichzelf, of als speelbal van onverwachte omstandigheden en plotseling opkomende hartstochten of neigingen, en stort hij in die gemoedsstemming zijn gevoel uit, dan getuigen zijne liederen van die alledaagsche levensopvatting, welke wij met den naam „comisch" hebben aangeduid.

Op het gebied der epische poëzie kennen wij den naam „tragisch" toe aan het „epos", ter onderscheiding van den „roman" of het „romantisch verhaal", niet juist omdat, gelijk oudere aesthetici meenden, in het epos bovennatuurlijke wezens optraden, zooals b.v. in de Homerische gedichten, die als type van het epos golden, maar omdat, gelijk in de Homerische heldendichten het lot der Grieken en Trojanen door Vader Zeus op den Olympus hun wordt toegewezen en die Olympische goden er ook door persoonlijk optreden toe bijdragen, het in vervulling te brengen, zoo ook in andere verhalende gedichten, die den naam van epos verdienen, eene episode uit het leven van het voorgeslacht wordt voorgesteld als een feit van wereldhistorische beteekenis, als een onmisbare schakel van die grootsche wereldgeschiedenis, waarin niets gebeurt, wat daarin niet met noodwendigheid gebeuren moet, al zien ook wij met onzen eindigen gezichtskring de noodwendigheid daarvan maar zelden duidelijk genoeg in.

Doch ook kortere epische verhalen kunnen hetzelfde karakter vertoonen, al zullen wij er daarom alleen nog niet den naam „epos" aan geven, omdat wij bovendien gewoon zijn, ons dat als een dichtwerk van zekere afmeting te denken, en onze vertaling „heldendicht" bewijst, dat wij verwachten, er de daden in verhaald te zien van meer dan alledaagsche menschen, mannen, die waardig zijn, de wereldgeschiedenis in al hare verhevenheid voor ons in beeld te brengen.

Nochtans, al heeft ook de hymne, het epos of wat verder ook zijn verheven-tragisch karakter met de tragedie gemeen, men is nog niet gewoon er den naam „tragisch" aan te geven, omdat men dien nog te eng opvat en er alles mee wil uit-

drukken, wat Aristoteles er in gelegd heeft, toen hij alle hulpmiddelen opnoemde, waarmee de Grieken hunne drama's tot aangrijpende tragedie's wisten te maken. Hoogstens zou daarom, behalve voor de tragedie zelf, het woord „tragisch" nog kunnen gebruikt worden voor het epos, omdat de uitdrukkingen „een tragisch geval", „eene tragische geschiedenis", die zoo nu en dan worden gebezigd, ons kunnen leeren, dat die naam reeds van het dramatische op het verhalende begint overgedragen te worden. Voorloopig echter zullen wij voor epische en lyrische poëzie misschien nog maar beter doen de woorden „tragisch" en „comisch" te vervangen door de minder sprekende namen „verheven" en „alledaagsch".

IX.

Wie zich herinnert, dat wij de *welsprekendheid* onder de uitingen van woordkunst hebben genoemd, zal haar misschien met eenige bevreemding in het door ons geschetste systeem der litteraire kunst hebben gemist. Zij verdient echter eene afzonderlijke plaats, omdat zij geene zuiver aesthetische uiting van woordkunst is, maar zoogoed als altijd ook nog eene andere strekking heeft, die er zelfs de hoofdstrekking van mag genoemd worden. De kanselrede, die van den preekstoel wordt gehoord, zal zeker dikwijls ook aesthetische aandoeningen wekken en zelfs van te voren zijn opgesteld met die bedoeling of in elk geval ten deele ook aan aesthetische gemoedsbewegingen van den prediker uiting geven; máar de duidelijk gevoelde bedoeling, waarmee zij wordt uitgesproken en is opgesteld, is toch de godsdienstige gemeente te vermanen of te stichten en dus ethisch-godsdienstige stemmingen te verwekken. Houdt de prediker eene lijkrede bij godsdienstige lijkplechtigheden, dan is zijne bedoeling in de eerste plaats daarbij den troost van den godsdienst aan te brengen of, als bij iedere andere lijkrede, de herinnering aan den overledene te verlevendigen, hem een afscheidsgroet te brengen of hem te huldigen. Zoo bedoelt ook de feestrede geene eigenlijk aesthetische, maar eene feeststemming te wekken. Van de katheder wordt de academische rede gehouden om wetenschappelijke kennis mede te deelen, voor de balie de pleitrede om recht te verkrijgen of onschuld

te betoogen, voor de volksvertegenwoordiging de parlementaire rede om de inzichten van anderen te wijzigen of rekenschap van eigen overtuiging af te leggen, en bij eene volksbetooging de toespraak van den volksmenner om tot politieke daden aan te sporen.

Al deze redenaars zijn woordkunstenaars, maar òf slechts toevallig en onbewust, of alleen opzettelijk, omdat zij de waarde van aesthetische aandoeningen kennen en deze daarom gaarne in hun dienst stellen om een daarbuiten gelegen doel te beter te bereiken. Geheel van het kunstgebied buitensluiten mogen wij ze evenmin als de huizen van den bouwmeester, die deze zijne kunstwerken toch wel niet uitsluitend schept om door behaaglijke lijnen en kleuren aesthetische emoties te wekken, maar zelfs in de allereerste plaats om er aan zijne medemenschen woningen mee te bezorgen, voor hunne behoeften geschikt, en die zelfs den naam van bouwmeester niet zou verdienen, als hij huizen bouwde, die niemand wenschte te bewonen.

Toch kunnen dergelijke kunstwerken slechts samengevat worden onder den naam van *bastaardkunst*: een woord, dat ik er zonder eenige minachtende bijgedachte voor gebruik, omdat ik andere aandoeningen van den mensch niet lager stel dan zijne aesthetische aandoeningen, noch andere voortbrengsels van zijne werkkracht lager dan kunstwerken. Alleen zou men geneigd zijn met eenige minachtende bijbeteekenis „bastaardkunst" te noemen, wat den bedrieglijken schijn aanneemt van zuivere kunst te zijn, door een vorm (b.v. van drama of roman) te kiezen, die iets anders dan leering, betoog of stichting, maar alleen aesthetisch genot doet verwachten, en zich dan toch langzamerhand ontpopt als *tendenz-* of *strekkingskunst*, waarbij het blijkt, dat de schrijver met zijn werk eigenlijk allermeest de bedoeling had, om ons voor eene bepaalde godsdienstige, zedelijke of staatkundige meening te winnen. Hij blijkt dan, in plaats van kunstenaar, een handig propagandist te wezen, maar maakt den aesthetisch voelenden mensch knorrig door hem teleur te stellen.

In tijden, waarin de beschavingstoestand zooveel overmacht aan de Kerk of den Staat (den Vorst) toekent, dat iedereen verplicht is, zich aan Kerk of Staat deemoedig te onderwerpen ook in alles wat buiten hun eigenlijk gebied valt, kan

men het den kunstenaar niet verwijten, dat hij zijne kunst tot dienares verlaagt; en evenmin kan men het hem ten kwade duiden, dat hij de zedelijke strekking zijner kunst luide verkondigt in tijden, waarin de zedelijke conventie onbeperkt gezag voor zich kan vorderen. Veeleer mag men den kunstenaar dan bewonderen, dat hij onder dien druk nog zoo sterk aesthetisch geëmotioneerd is kunnen wezen en daardoor in staat was, nog zoovele aesthetische aandoeningen te wekken.

Tot de ruiterlijk optredende bastaardkunst behoort in de eerste plaats het *leerdicht* of de *didactische poëzie*, waarvan het in alle litteraturen en ook in de onze overvloeit. Men zou zelfs kunnen pleiten voor het zuiver aesthetisch karakter van het leerdicht als kunstwerk, in zoover als men zou kunnen beweren, dat hetgeen iemand stelselmatig heeft leeren weten evengoed aesthetische aandoeningen bij hem kan wekken en de stof kan wezen, waarop zijne aesthetisehe gemoedsbewegingen zich richten, als alles wat door hem in de natuur wordt waargenomen of in de menschenwereld wordt gezien.

Alles komt er op neer, of die aesthetische gemoedsstemmingen de eenige bij hem waren; doch meestal zijn zij dat bij den leerdichter niet. Meestal wenscht hij ook nog aan anderen te leeren, wat naar zijne meening waar of goed is, en naarmate die bedoeling meer uit het karakter van zijn werk blijkt, naar die mate is zijn werk minder een kunstwerk, al werden er ook zekere eigenschappen van den kunstenaar voor vereischt om het voort te brengen. Voorzoover het tot de kunstsoorten behoort, is het het best bij de groep der lyrische poëzie in te deelen, omdat het aesthetische er in juist het persoonlijke is en iemands kennis zijn persoonlijk bezit is.

Dat de zuivere wetenschap, juist wegens dat persoonlijke, van het leerdicht niet gediend is, spreekt van zelf; maar naarmate het minder betoogt en meer door aanschouwelijkheid zijn inhoud aan ons opdringt, wordt het ook beter in zijn waar karakter gevoeld, namelijk te zijn: een weefsel van denkbeelden en begrippen aangaande den samenhang der verschijnselen, zooals een kunstenaar dat vormt, met liefde voor wat zijn schoonheidsgevoel bevredigt en daarom meegedeeld met die geestdrift, die aan liefde en bewondering onafscheidelijk verbonden is.

Als leerdicht in 't klein kunnen wij het *spreukdicht (gnome* of *apophthegma*) beschouwen. Een eigenaardige uitdrukkingsvorm van het leerdicht is het *hekeldicht* (*satira*), dat de bedoeling heeft, negatief te leeren of door bestraffing af te leeren. Het kan rechtstreeks te velde trekken tegen gebreken, dwalingen en ondeugden, maar ook zijdelings, en dan vaak nog scherper, treffen door onbedoelden overvloed van lof. In dat geval maakt het gebruik van het wapen der *ironie*. Het doet dikwijls zijn best den onweerlegbaren en daardoor vernietigenden lachlust op te wekken, al is het ook maar zelden de uiting van eene vroolijke, veeleer van eene *sarcastische* stemming, en draagt, naarmate het meer de verontwaardiging was, die tot dichten noopte, ook meer een lyrisch karakter.

Epische voorbeelden der bastaardkunst daarentegen zijn de *parabel* of een verhaal, dat oorspronkelijk, ook volgens den naam, aan een betoog wordt toegevoegd om te waarschuwen, te leeren of op te helderen, en de *fabel*, een kort verhaal van als menschen handelende dieren, om, min of meer allegorisch, eene practische of zedelijke waarheid te verkondigen, die dan ook meestal aan het slot opzettelijk wordt samengevat in eene spreuk, welke in dat geval *epimythion* heet. Krijgt het verhaal, waarin dieren optreden, een zekeren omvang, zoodat het eene meer ingewikkelde geschiedenis bevat, waarvan de zedelijke of practische strekking niet meer in een afzonderlijk slotbetoog wordt uitgesproken, noch al te zeer in den loop van het verhaal op den voorgrond treedt, dan kan het als *dierdicht dierroman* (ook wel, doch te onrechte, *dierenepos* genoemd) een zuiver kunstwerk worden, waarvan de in het oog springende aesthetische bedoeling en aesthetische werking het didactisch karakter zoo goed als geheel kan doen vergeten.

Voorzoover de *brief* (*epistola*) uit pleizier om aardig en onderhoudend te vertellen meedeelt, wat de schrijver gezien of ondervonden heeft, behoort ook hij te huis op het gebied der kunst als bastaardkunst, omdat de hoofdbedoeling van den brief toch eene andere is. Hetzelfde geldt van iedere *natuur-* en *landbeschrijving* en van het *reisverhaal*.

Hetzelfde geldt vooral ook van het *geschiedverhaal*. Ook daarvan is, evenals van de andere zooeven genoemde bastaardkunsten, weder de didactische hoofdbedoeling, kennis aan te bren-

gen. Indien dat niet het geval was, dan zou de geschiedschrijver zich niet behoeven te bepalen tot het strikt ware, het werkelijk gebeurde, maar zou hij aan zijne aesthetische gemoedsbewegingen vrij spel mogen laten, om er de scheppingen zijner verbeelding doorheen te vlechten (als in den historischen roman) of, zooals Aristoteles zegt, zijne personen niet voor te stellen, zooals zij waren, maar zooals zij hadden kunnen zijn, d. i. geïdealiseerd. Toch heeft ook de geschiedschrijver verbeelding noodig en moet hij van den kunstenaar de kunst van samenstelling afzien, om zóó levendig het verleden als tegenwoordig te kunnen voorstellen, dat zijne lezers er door getroffen worden en er in meeleven. Hij moet dus, wil hij niet slechts de bouwstoffen voor de geschiedenis aandragen, maar waarlijk geschiedschrijver zijn (wij komen daar straks uitvoeriger op terug), de kunst in zijn dienst stellen, om met hare hulp gemengde aandoeningen van aesthetischen en wetenschappelijk-belangstellenden aard tegelijk bij zijne lezers te wekken. Te allen tijde heeft men dan ook de uitstekende werken van den geschiedschrijver tot de kunstwerken gerekend en ze, evenals de andere werken van bastaardkunst, in de geschiedenis der letterkunde mee opgenomen.

Aanvankelijk gebeurde dat misschien nog het meest, omdat de theoretische grenzen tuschen zuivere kunstwerken en kunstmatig samengestelde aesthetisch werkende gewrochten van ethischen, religieuzen of wetenschappelijken arbeid nog niet scherp genoeg getrokken waren. De alleroudste, min of meer historische handleidingen op het gebied der litteratuur hielden zich bovendien bepaaldelijk bezig met de classieke letterkunde en werden geschreven ten dienste van philologen, voor wie de oude dicht- en prozawerken niet slechts om hunne aesthetische werking waarde hebben, maar ook om hun inhoud en zeer bijzonder ook om de taal, die zij er in al hare schakeeringen uit kunnen leeren. Daar er nu betrekkelijk zoo weinig uit de Oudheid is overgeleverd, heeft zoo goed als alles daaruit waarde voor den philoloog, die dus ongaarne zou gezien hebben, dat werken van bastaardkunst in die handleidingen onbesproken gebleven waren.

Daarbij kwam nog, dat bij een volk van kunstenaars, zooals de Grieken waren, vooral in den bloeitijd hunner litteratuur,

geen gedicht of prozageschrift veel kans had de aandacht te trekken, als het niet tevens het karakter droeg van een kunstwerk. Bij geschiedwerken als die van Herodotus en Thucydides (en niet minder ook bij de Latijnsche van Livius en Tacitus) komt het duidelijk uit, dat de schrijvers evengoed kunstenaars als wetenschappelijke geschiedbeoefenaars hebben wenschen te zijn. Zoo zijn ook de wetenschappelijk-wijsgeerige bespiegelingen van Plato en Cicero opzettelijk gegoten in een vorm, die ze tot meesterstukken van kunst stempelt, en kan men alleen reeds hierom aan de behandeling der Epicureïsche wijsbegeerte door Lucretius geene plaats in de geschiedenis der letterkunde ontzeggen, omdat zijn werk in vaak zeer dichterlijke verzen geschreven is.

Het voorbeeld, door de geschiedschrijvers der classieke letterkunde gegeven, heeft ook bij die der moderne navolging moeten vinden, vooral waar het de middeleeuwsche letterkunde gold. Het scheen in het belang van de taalstudie wenschelijk, zooveel mogelijk in vollen omvang te doen kennen, wat er in de middeleeuwen was geschreven, en ook alles te vermelden, wat belangrijk kon zijn voor de kennis der beschavingsgeschiedenis, die zoo nauw met de geschiedenis der letteren verbonden is, terwijl bovendien de dichtvorm, waarvan de meeste middeleeuwsche schrijvers zich bedienden, hun wat ruimer plaats in de geschiedenis der letterkunde waardig maakte, dan hun wegens de strekking hunner werken toekwam, daar er in elk geval uit bleek, dat zij de waarde van den kunstvorm, dien zij gebruikten, voor hunne geschriften gevoelden. Daarom kunnen wij ook nu nog de kronieken van Heelu en Stoke en die van Velthem evenmin ter zijde laten, als de vele werken van Maerlant en de mannen uit zijne school, welke anders, als zij in proza geschreven waren, ter nauwernood in de letterkunde vermelding verdienden.

Doch zelfs didactische en andere prozawerken, allerminst de historische, mogen wij niet geheel uitsluiten, zelfs niet bij de behandeling van onze litteratuur in nieuwere tijden, omdat daarbij zoo dikwijls het waar kunstenaarstalent van den schrijver uitkomt en in elk geval zooveel van taal- en stijlschoonheid te genieten valt. Toch behoort de geschiedschrijver der letteren in het oog te houden, dat de bastaardkunst in zijn werk slechts

eene bescheiden plaats mag eischen en dat het hem allereerst te doen moet zijn, om de geschiedenis der ware litteraire kunst aan zijne lezers voor den geest te brengen door het bespreken van zuiver aesthetische kunstwerken.

X.

Van de aesthetische aandoeningen en gemoedsbewegingen en van de daardoor voortgebrachte litteraire kunstwerken en bastaardkunstwerken overgaande tot de wetenschappelijke geschiedschrijving van woordkunst en letterkundig leven, zal ik trachten de vereischten aan te geven, waaraan de ideaal-geschiedschrijver onzer letteren m. i. behoort te voldoen; maar ik doe dat slechts onder de uitdrukkelijke verklaring, dat ik mij bewust ben van den grooten afstand, die er kan overblijven tusschen ideaalstellen en ideaalbereiken.

Allereerst hebben wij van den geschiedschrijver den geschiedvorscher te onderscheiden. De laatste behoeft nooit geschiedschrijver te worden, de eerste kan geen goed geschiedschrijver worden zonder tevens in eenig vak van de geschiedvorsching zijne sporen verdiend te hebben en ook met de andere vakken daarvan vertrouwd te zijn. De vorscher toch biedt aan den schrijver de bouwstoffen, die hij bijeengebracht heeft, en de laatste moet in staat zijn de waarde en betrouwbaarheid van het aangevoerde materiaal critisch te beoordeelen, en om dat behoorlijk te kunnen doen, moet hij ook zelf als vorscher werkzaam geweest zijn. Aan ontoereikende oefening in de geschiedvorsching is gewoonlijk de dilettant-geschiedschrijver onmiddellijk van den wetenschappelijken geschiedbeoefenaar te onderscheiden. Beiden plukken grootendeels de vruchten van andermans werk, maar wie ook zelf vruchten gekweekt heeft, weet beter dan anderen, waar de beste vruchten kunnen groeien en waaraan zij te herkennen zijn.

Zulk een wetenschappelijk geschiedschrijver zal zich dan ook wel wachten, over het werk zijner medevorschers met die minachting te spreken, die men uit den mond van den dilettant-geschiedschrijver soms verneemt. Ook hij weet wel, dat er waarheid gelegen is in de spreuk, dat wie zoekt ook

vinden zal, en dat zelfs de onnoozelste werkezel wel eens een diamant van grooter waarde kan ontdekken, dan hij zelf beseft; maar hij weet nog beter, dat toch het meeste en beste alleen is gevonden door een scherpzinnig zoeken van mannen, die door oefening en overleg de moeielijke kunst zich hebben eigen gemaakt om door vernuftig combineeren, raden en gissen het onbekende tot uit de donkerste schuilhoeken te voorschijn te brengen of met evidente zekerheid te doen vermoeden.

Alleen is het gebied, waarop de geschiedvorscher werkt, uit den aard der zaak enger, dan dat, waarop de geschiedschrijver zich waagt. De blik van den laatste behoort dan ook ruimer te zijn, dan die van den eerste behoeft te wezen, maar dat ruimte van blik ook aan de geschiedvorsching ten goede komt, spreekt wel van zelf. Wie als vorscher dien ruimen blik mist, zal licht gevaar loopen de waarde zijner vondsten te overschatten en met het gewichtigste gezicht spreken van dingen, die nu wel niet volstrekt waardeloos zijn, omdat alles voor den geschiedschrijver minder of meer waarde heeft, maar toch over dingen, waarvan hij de waarde meer afmeet naar de zeldzaamheid of de moeite, die het hem gekost heeft, ze te vinden, dan naar de beteekenis, die zij hebben voor het geheel der geschiedwetenschap. Die gewichtige gezichten vormen dan een zoo komiek contrast met de betrekkelijke onbelangrijkheid der medegedeelde feiten, of wekken zulk eene teleurstelling bij al wie er zich door laten verleiden hunne verwachting te hoog te spannen, dat de geschiedvorscher, die gewichtig doet, het aan zich zelf te wijten heeft, wanneer hij voor zijn werk niet dien dank inoogst, waarop hij recht heeft, en niet die waardeering vindt, die hem toekomt.

Tot het gebied van den geschiedvorscher behoort in de eerste plaats de *bibliologie* en *bibliographie* of *boekenkunde* en *boekbeschrijving*, en tot op zekere hoogte de daarmee nauw verwante *diplomatiek* en *palaeographie* of *handschriftenkennis*.

Van de handschriften, waarin onze oudere litteratuur uitsluitend is overgeleverd, maar die toch ook voor lateren tijd (vooral in den vorm van brieven) van waarde zijn, moet uit allerlei eigenaardigheden van het schrift, tot uit de liniëering (met lood, bruinsteen of gekleurden inkt) en de rubriceering

(om nu van de miniaturen nog niet eens te spreken), tot uit de indeeling in kolommen en samenbinding der quaternen, en vervolgens ook uit den aard van het perkament en papier en uit de papier- of watermerken worden opgemaakt, uit welken tijd zij dagteekenen, vanwaar zij herkomstig zijn, zoo mogelijk ook wie ze geschreven of overgeschreven heeft, wie er de dichter of auteur van was. De chronologie toch is de ruggegraat der geschiedenis en de omgeving, waarin een geschrift ontstond, levert belangrijke bijdragen ter verklaring van vorm en inhoud. Bij het vaststellen van jaar en datum is kennis van den heiligenkalender en van de verschillende, niet in alle streken gelijke, stijlen van jaarbegin volstrekt noodig.

Ook bij de gedrukte boeken mag niets onopgemerkt blijven, want niet altijd vindt men het jaartal op den titel of op de laatste bladzijde, al is dat ook zelfs bij de oudste boeken meer regel dan bij de handschriften. Niet altijd is de naam van drukker en drukplaats vermeld of, indien wel, niet altijd de juiste, evenmin als de naam van den schrijver altijd zijn ware naam is. Voor de kennis van onze anonieme en pseudonieme schrijvers kon een dik woordenboek worden samengesteld. Om den onbekenden drukker uit te vinden moet gelet worden op papier en lettersoort en, bij de letters, op wie ze gebruikten niet alleen, maar ook op de gieterij, waar zij gegoten werden. Drukkersmerken, vignetten en verdere ornamenteering van krul- en lofwerk mogen aan de aandacht van den bibliograaf niet ontgaan, en is het boek ook van prenten voorzien, dan moeten ook deze worden onderzocht naar haar eigen karakter en het manuaal van den kunstenaar, die het graafijzer hanteerde of de etsnaald flaneeren deed.

Het formaat der boeken verdient opmerking en ook hoe kunstig, en voor het ongeoefend oog nauwelijks merkbaar, men soms van octavo's en duodecimo's grootere of kleinere quarto's heeft gemaakt (waarbij de punctuurgaten en waterlijnen van beteekenis worden), of hoe men met minder kunst folio's tot quarto's, quarto's tot octavo's versneden heeft, om ze bijeen te voegen in denzelfden band, die zelf ook al weer tot het studiegebied van den bibliograaf behoort, evenals de „ex libris", die de herkomst van eenig exemplaar uit eene bepaalde bibliotheek bewijst. Van belang toch voor de beoor-

deeling van een schrijver kan het zijn, te weten, welke boeken hij gelezen en in welke hij dus motieven voor zijne artistieke werkzaamheid kan gevonden hebben. Daarom zijn vooral ook verkoopcatalogussen der bibliotheken van schrijvers na hun overlijden van groot gewicht.

Verder moet gelet worden op pagineering, signaturen en custoden, om uit te maken, of men met een volledig boek of een fragment te doen heeft en in hoever verschillende boeken oorspronkelijk al of niet in gezamenlijke uitgaaf verschenen zijn. Van verschillende exemplaren, die hetzelfde jaartal dragen, moet, door het nagaan van kleine afwijkingen, worden aangetoond, of zij al dan niet behooren tot twee of meer uitgaven van hetzelfde jaar, en of zij — want ook dat komt voor — slechts voor enkele vellen tot twee verschillende drukken behooren. Aan de mogelijkheid van antidateering moet worden gedacht; titeluitgaven moeten van werkelijke herdrukken worden onderscheiden.

Het aantal uitgaven van eenzelfde werk moet men kennen en de tijdsruimte, die er tusschen de eene en de andere verliep, zelfs, zoo mogelijk, de hoegrootheid der oplaag, de wijze van verspreiding (door inteekening, winkeldebiet of colportage) en het gebruik, dat van de exemplaren ter wegschenking, bij prijsuitdeelingen en, vooral in de laatste eeuw, bij het onderwijs wordt gemaakt. Dat alles toch kan vingerwijzingen geven aangaande de meerdere of mindere, werkelijke of gewaande populariteit van een werk en daardoor inzicht geven in den heerschenden smaak van een bepaald tijdperk, al berust dat inzicht natuurlijk lang niet uitsluitend op hetgeen de bibliographie ons leert. Eindelijk verlangt de geschiedschrijver der letteren nog van den bibliograaf te vernemen, in welke bibliotheken hij exemplaren van de zeldzaamste boeken kan vinden, vooral van de oude blokdrukken en de incunabelen of wiegedrukken van vóór 1500.

Houden de bibliografen zich meer bepaald bezig met den uiterlijken vorm, waaronder de gewrochten der woordkunst zich voordoen en verspreid worden, en kan de geschiedschrijver er partij van trekken door uit het hem door den bibliograaf gebodene zijne gevolgtrekkingen te maken, een ander gebied, waarop de geschiedvorscher der letteren werkzaam is, richt

zich op het kennen van den woorkunstenaar zelf, namelijk de *biographie* of *levensbeschrijving*.

Deze bepaalt zich tot het leven en de daden van één enkel persoon, maar kan daarbij diens kunstwerken niet onbesproken laten, omdat juist dat zijne meest belangrijke daden zijn. Voor haar vooral is de bibliographie onmisbaar. Zij levert haar den vasten grondslag der chronologische opvolging door de verifiëering der data van de kunstuitingen of 's kunstenaars voornaamste levensfeiten. Zij bepaalt er zich echter niet toe vast te stellen, wanneer een boek is uitgegeven, maar tracht ook uit te maken, wanneer het geschreven is, hoelang er over is gewerkt, wat de aanleiding tot het schrijven was of welke werken van anderen er invloed op kunnen gehad hebben. Doch ook andere levensfeiten der kunstenaars tracht de biograaf op te sporen, en meestal is het archiefstudie, die deze aan het licht brengt. Doop-, trouw- en begrafenisboeken zijn daarbij hoofdbronnen, maar ook belastingcohieren, boedelscheidingen, enz. komen in aanmerking, en ook de notariëele archieven kunnen dienaangaande nog veel licht verschaffen.

Evenmin verzuimt de biograaf den omgangskring na te gaan, waarin de kunstenaar verkeerde, zijne vrienden en vijanden, die, zij het ook op verschillende wijzen, zijne kunstdrift in beweging brachten door hem te prikkelen of te bemoedigen; en evenmin verwaarloost hij, aandacht te schenken aan den huiselijken kring. die voor 's kunstenaars ontwikkeling en werkzaamheid van zoo ontzaglijk veel belang heeft kunnen zijn. Allerminst ook laat hij zijne afkomst buiten beschouwing, zijne ouders en grootouders, uit wier karakter en levensomstandigheden zooveel te leeren valt, wat ons een beter inzicht in 's kunstenaars persoonlijkheid kan geven. Heeft hij Maecenassen gehad of de bescherming der Regeering genoten, dan moet hij ook die machtige beschermers bestudeeren om te weten te komen, hoe zij hem misschien in eene bepaalde richting hebben gedreven. Dat het ook van groot belang is, het kerkgenootschap te kennen, waartoe de kunstenaar behoorde, behoeft slechts even te worden opgemerkt.

Weet de biograaf ons een beeld te geven der historische ontwikkeling van 's kunstenaars karakter, vooral in verband tot zijne kunstuitingen, en tracht hij hem bovendien ook te

plaatsen in de lijst van zijn tijd, dan is hij als geschiedvorscher nog maar ternauwernood van den geschiedschrijver te onderscheiden en verschilt hij van dezen alleen hierin, dat hij voor zijn geschiedverhaal een enkel persoon tot het middelpunt maakt, waarop alle licht valt, terwijl de schilder van het geheele geschiedtafreel zijn licht gelijkelijk verdeelt over alle hoofdpersonen en zóó, dat deze daarin naar hunne beteekenis meer of minder op den voorgrond of in het licht treden.

Als nuttige medewerkers van den biograaf kunnen wij nog die geschiedvorschers vermelden, die er zich toe bepalen, allerlei nog onbekende bijzonderheden aangaande onze dichters en schrijvers mee te deelen zonder die tot een samenhangend geheel te verwerken.

Een ander soort van geschiedvorschers der letteren valt er, sinds betrekkelijk nog korten tijd, te bespreken. Wij zouden ze de *psychologen* onder de geschiedvorschers kunnen noemen, voortbouwende op den arbeid der biografen. Zij houden zich in 't bijzonder bezig met het naspeuren van het persoonlijke in de kunstwerken en trachten den kunstenaar bij zijn arbeid, het kunstwerk in zijne wording te bespieden. In zoover werken zij nog meer in historische, dan in dogmatisch-aesthetische richting, een houvast zoekende in de algemeene psychologie en aan de hand daarvan trachtende door te dringen in het persoonlijk geestesleven der kunstenaars, waarvan dan het kunstwerk de zich meer en meer voor het geestesoog openbarende weerspiegeling moet zijn. Zij beschouwen het kunstwerk dus niet als een voltooid geheel, in volle schoonheid te voorschijn getreden als Athene uit het hoofd van Zeus, maar als iets wordends, met den kunstenaar als uitgangspunt. Het werk, dat zij verrichten, is een uiterst subtiel werk, en te verdienstelijker naarmate het moeielijker is.

De moeielijkheid echter bestaat niet hierin, dat die geschiedvorschers, indien zij met eenige verbeelding begaafd zijn, zich niet gemakkelijk eene voorstelling zouden kunnen maken van hetgeen er omging in hoofd en hart van den kunstenaar, door het aesthetisch meegevoelen en zorgvuldig ontleden van het kunstwerk, en door dan op grond daarvan aan den kunstenaar de drijfveeren toe te kennen, die hem (bewust of onbewust)

bewogen hebben zulk een werk tot stand te brengen: de moeielijkheid bestaat wel hierin, dat men, zoo doende, groot gevaar loopt, het gebied der stellige wetenschap te verlaten en zelf een kunstwerk te leveren, als wetenschappelijke waarheid vermomd, tot groot nadeel van de ware wetenschap, die daarmee op een dwaalweg wordt geleid. De geschiedschrijver der letteren heeft wel reden, voor de vruchten der werkzaamheid van deze geschiedvorschers op zijne hoede te zijn, wanneer hij ziet, hoe deze vruchten dikwijls als rijp en volgroeid worden aangeboden, terwijl dit onderzoek voorloopig nog niet anders dan uiterst fragmentarisch kan blijven en schier bij iedere uitkomst een vraagteeken moet worden geplaatst.

Eene juiste toepassing toch van deze methode van onderzoek vereischt eene dubbele werkzaamheid. Vooreerst moet worden onderzocht, welke zeer gemengde aandoeningen van aesthetischen en anderen aard met groote waarschijnlijkheid in het kunstwerk objectieven vorm hebben aangenomen; en vervolgens moet, onafhankelijk daarvan, worden nagegaan, welke gemoedsbewegingen bij den kunstenaar krachtens den aard zijner persoonlijkheid en de levensomstandigheden, waarin hij verkeerde, met groote waarschijnlijkheid werkzaam hebben moeten zijn; en is deze dubbele werkzaamheid verricht dan blijft nog over, op te merken, of de psychologische lijn, van het kunstwerk naar den kunstenaar getrokken, en die van den kunstenaar naar zijn werk elkaar ontmoeten.

Wanneer men echter om het karakter, laat staan het aesthetisch gevoelsleven, van den kunstenaar te leeren kennen, moet beginnen met zijne kunstwerken ter zijde te laten, hoe weinig middelen staan ons dan ten dienste, zelfs al zouden wij daarvoor gebruik kunnen maken van eene omvangrijke brievenverzameling, waarin het nog zeer de vraag is, of de briefschrijver wel ten volle zich zelf heeft gegeven, want daarvoor dienen brieven in den regel niet. Het werk van den psychologischen geschiedvorscher zal daarom wel altijd uiterst gebrekkig moeten blijven, te gebrekkiger naarmate hij zich verder van den tegenwoordigen tijd verwijdert, en zal hoogstens de meest algemeene wisselwerkingen van kunstenaarsziel en kunstwerk als een waarschijnlijk vermoeden voorloopig even aannemelijk kunnen maken, als zij eigenlijk nu alreeds zijn.

XI

Aan de uitkomsten der geschiedvorsching alleen heeft de geschiedschrijver nog niet genoeg om zijn werk tot stand te brengen. Hij heeft daartoe nog de hulp van menige wetenschap noodig of, liever, met verscheidene wetenschappen moet hij min of meer vertrouwd zijn.

Van de wetenschap der *aesthetica* behoeven wij dat, na daaraan een zoo groot gedeelte dezer inleiding te hebben gewijd, slechts pro memorie te vermelden. Deze sluit ook de leer aangaande alle andere kunsten, behalve de letterkunde zelf, in; maar afzonderlijk genoemd dient toch nog wel even ééne van die kunsten, namelijk de *tooneelkunst,* omdat verreweg de meeste dramatische kunstwerken gemaakt zijn om vertoond te worden en alleen de tooneelkunst ons leeren kan, of ze vertoonbaar zijn, en zoo al, welken indruk zij bij de vertooning kunnen maken, welke eischen de regie er aan stelt of in den tijd, waarin de tooneeldichter leefde, er aan stellen kon en om practische redenen stellen moest, en in hoever het beschikbaar decoratief of de afwezigheid daarvan invloed op de keus van den vorm voor eenig tooneelstuk kan hebben gehad. Dikwijls treedt dan ook de geschiedenis der tooneelkunst zelf als onderdeel van de geschiedenis der letteren op.

Kennis van den *godsdienst,* van kerkleer zoowel als van kerkdienst, is voor den geschiedschrijver der letteren een vereischte, omdat de godsdienstige kunst een zoo belangrijk onderdeel van de woordkunst uitmaakt. Niet alleen moet de geschiedschrijver zich weten in te voelen in de godsdienstige stemming van den dichter, maar hij moet ook de eigenaardige dogmatische en liturgische terminologie verstaan en aandoenlijk zijn voor de psychische kleurschakeeringen in de, zoo vaak met alle logica spottende, gevoelstaal der mystiek.

Dat hij beteekenis en macht der *ethische* begrippen en de suggestieve werking van de benamingen uit het woordenboek van zedenleer en recht moet kennen, spreekt van zelf; maar meestal is voor hem de kennis van populaire zedenleer voldoende, omdat de kunstenaar zelf daarin gewoonlijk evenmin dieper is doorgedrongen dan in de kennis van alle andere

wetenschappen (ook natuurwetenschappen), waaraan hij zijne aesthetische werkzaamheid vastknoopt.

Vrij wat meer dan algemeene kennis behoort de geschiedschrijver der letterkunde te bezitten van het geheele vak van wetenschap, waarvan het zijne een onderdeel uitmaakt: de *geschiedenis* in al hare onderafdeelingen, en alzoo in de eerste plaats de staatkundige geschiedenis met de daarvan onafscheidelijke oeconomische geschiedenis of de geschiedenis van de ontwikkeling der maatschappelijke toestanden. In één opzicht echter kan hij zich bij die geschiedbeoefening veilig beperken. Hij behoeft niet achter de schermen der diplomatie te gluren, noch statistische berekeningen te maken ter verklaring van het oorzakelijk verband der gebeurtenissen en het met noodzakelijkheid ontstaan van nieuwe toestanden, want daaraan hebben de woordkunstenaars meestal niet dan onopzettelijk meegewerkt. Wèl echter moet hij feiten en toestanden kennen om ze te kunnen zien met denzelfden blik, waarmee de kunstenaar zelf ze in zijn eigen tijd beschouwde. Hij moet de indrukken kunnen nagaan, die gebeurtenissen en toestanden over het algemeen op de beschaafde tijdgenooten hebben gemaakt.

Eveneens moet hij, ook al verhaalt hij slechts de letterkundige geschiedenis van een enkel volk, b. v. het zijne, zich vertrouwd hebben gemaakt met den ontwikkelingsgang der *litteraire kunst* bij andere volken, in andere talen, althans voor zoover die van zijn eigen volk daarvan afhankelijk heeft kunnen zijn. En daar de invloed der kunstwerken in vreemde taal zich niet alleen door vertalingen, maar ook wel in den oorspronkelijken vorm op de woordkunstenaars van zijn eigen land heeft doen gevoelen, niet het minst ook door eigenaardigheden van taalgebruik, kan hij niet volstaan met het bestudeeren van een handboek van litteratuurgeschiedenis, maar moet hij die vreemde talen ook zelf kennen en ten minste de hoofdwerken daarin in het oorspronkelijke hebben gelezen. Het meest dringend wordt dat geëischt voor den geschiedschrijver van onze letteren — maar van welke Europeesche letterkunde eigenlijk niet! — ten aanzien van de classieke litteratuur, waarvan de invloed eeuwen lang alles overheerschend is geweest en zich ook heden nog in de nawerking blijft doen

gevoelen, zooals alle verleden in het heden blijft voortleven. Groote vertrouwdheid met taal en litteratuur der Romeinen is in de eerste plaats een vereischte.

Niets evenwel kan minder gemist worden, dan *kennis van de taal* zelf, waarvan de woordkunstenaars zich hebben bediend. Linguist behoeft de beoefenaar der litteratuurgeschiedenis wel niet te zijn, de taalvergelijking kan voor hem een onbekend terrein blijven, maar de historie van zijne eigene taal moet hij, wanneer hij de litteratuur daarvan als studievak gekozen heeft, tot in bijzonderheden hebben bestudeerd. Niets maakt een meer onbeholpen indruk, dan wanneer het blijkt, dat de geschiedschrijver, ik bedoel niet bepaalde vaktermen, maar de algemeen heerschende taal, waarvan de kunstenaar zich bediende, minder goed verstaat dan de taalbeoefenaar hem die kon leeren verstaan. Hij mag zich niet blootstellen aan het gevaar, telkens door den philoloog op misverstaan van zijne schrijvers te worden betrapt, want van dat verstaan hangt voor een groot deel de meerdere of mindere juistheid zijner wetenschappelijke gevolgtrekkingen en dus zijner geschiedverbeelding af.

Zelfs wordt van hem nog meer taalkennis geeischt, dan gewoonlijk van den taalbeoefenaar wordt gevorderd. Hij heeft nog niet het einddoel bereikt, wanneer hij zich in staat heeft gesteld met groote juistheid de beteekenis van alle woorden te gevoelen, die de woordkunstenaar gebruikt of misbruikt heeft en die met de tijden allengs eene wijziging ondergaan, dikwijls zóó gering, dat misverstand soms uiterst moeielijk te vermijden valt en slechts door veel lezen en scherp onderscheiden kan worden ontgaan. Hij heeft bovendien ook, wat de taalbeoefenaars hem maar zelden leeren, zorgvuldig de kracht der woorden te meten in den tijd, waarin zij gebruikt werden; hij heeft uit te maken, in hoever de kunstenaar ook woordschepper was of zich bediende van de meest conventioneele taal, en welk een indruk die taalscheppingen op de tijdgenooten hebben moeten maken, want conventioneel is een uiterst betrekkelijk begrip, en wat heden zoo genoemd en daarom vermeden wordt, kan vijftig jaar later opnieuw als frisch en fleurig springlevend uit het tijdelijk graf verrijzen.

De geschiedschrijver der letteren moet kunnen verklaren,

wanneer een schijnbaar verdienstelijk woordkunstenaar den verwachten indruk niet heeft gemaakt, of dat ook veroorzaakt werd door het gebruik van woorden, die nu misschien teekenachtig kunnen schijnen, maar toen plat waren, en of een ander kunstenaar niet misschien zijn invloed op het nageslacht heeft verloren, omdat de woorden, die hij in overeenstemming met het taalgebruik zijns tijds veilig gebruiken kon, later plat en banaal zijn geworden. Hij moet, in één woord, ook de kleur der woorden kunnen onderscheiden in verschillende eeuwen en weten, in hoever hij voor deze of gene eeuw dit of dat woord als alledaagsch, als verheven of als te hoogdravend moet stempelen; en dit is zeker de moeielijkste van alle verplichtingen, waaraan hij te voldoen heeft en in den strikten zin des woords ook nooit geheel voldoen kan.

Eindelijk ook, want wij kunnen slechts hoofdzaken aanstippen, mag de beoefenaar der letterkunde de taalpsychologie niet verwaarloozen. De taal is niet alleen iets wat wij hooren, of in schriftvorm als iets gewordens vastgelegd zien, het is ook iets wat telkens weer geboren wordt en groeit in den geest van den mensch, wanneer hij spreekt of schrijft; en dat wordingsproces, dat wij telkens weer onder verschillende gedaanten en in vrij groote verscheidenheid waarnemen, is het onderwerp van wetenschappelijke taalstudie geworden. De wetten daarvan zijn niet onvindbaar en kunnen in hare algemeenheid wel vastgesteld en dan aan de persoonlijke eigenaardigheden van sprekers of schrijvers getoetst worden.

Daar zij grootendeels onbewust werken, komen zij niet zelden in strijd met de logica, die veel minder onbewust te werk gaat en daardoor in zich zelf zekere controle heeft en in hare uiting kan gecontroleerd worden. Logische en onlogische gedachtenvorming is een zielkundig verschijnsel, maar het eene staat bij den niet-krankzinnigen mensch niet volstrekt tegen het andere over. Er zijn graden van logische gedachtenvorming, die verschillen naar den individueelen geestestoestand der menschen, en vandaar ook dat het karakter der taal van den eenen mensch zooveel verschilt van dat van den anderen. Daar nu de logische gedachtenuiting, althans wanneer men gedachten en niet slechts aandoeningen wil uiten, voor ons de objectieve, de onlogische daarentegen de

subjectieve uiting is, zullen wij allicht de eerste zoo al niet als maatstaf, dan toch als type aannemen, om daarnaar de tweede in hare eigenaardige afwijkingen te begrijpen. Zoo kennen wij o.a. de merkwaardige gevallen van woord- of zincontaminatie b.v. van den goedhartigen man, die beweren wil, dat hij „geen vlieg" kwaad zou kunnen doen, maar zegt, dat hij „geen blind paard" zou kunnen kwaad doen, omdat de uitdrukking „daar kan geen blind paard kwaad doen" hem door het hoofd speelt. Als lofspraak heb ik van iemand eens hooren zeggen, dat hij „van toeten noch blazen" wist, terwijl bedoeld werd „van blikken noch blozen"; en toch kende degeen, die zich zoo vergiste, zeer goed de beteekenis van beide uitdrukkingen. Dergelijke logische contaminaties zijn de sleutel voor de valsche beeldspraak, die men zoo dikwijls bij de woordkunstenaars aantreft en die zij zelf in het vuur van hunne uitingsdrift niet opmerken. Die valsche beeldspraak zou verschoonbaar zijn, als aan den hoorder of lezer gemakkelijk dezelfde contaminatie kon gesuggereerd worden, en dat komt ook wel voor, maar wee den dichter! als iemand van meer zelfstandig nadenken zijne valsche beeldspraak bemerkt en haar liever bespot dan taalpsychologisch verklaart. Natuurlijk kan ik hier nu verder over taalpsychologie niet in bijzonderheden uitweiden, maar men ziet gemakkelijk in, hoe noodig het is, dat de geschiedschrijver der letteren zich ook op dit gebied heeft bewogen.

Heeft nu de beoefenaar van de geschiedenis der letteren zich zelf als geschiedvorscher geoefend en ook verder de uitkomsten der geschiedvorsching tot zijn eigendom gemaakt; heeft hij zich voldoende op de hoogte gesteld van alle wetenschappen, waarvan eene zekere kennis wordt vereischt om de kunstwerken, waarvan hij de geschiedenis wenscht te schrijven, niet verkeerd te verstaan, maar grondig te begrijpen, eerst dan is hij bevoegd om als geschiedschrijver der letteren op te treden.

XII.

De litteratuurgeschiedenis is een onderdeel der wereldgeschiedenis. Wie haar schrijft, neemt dus eene plaats in onder

de geschiedschrijvers. Zijn vak is allermeest een historisch vak. Daarop moet volle nadruk gelegd worden; en om te toonen, hoezeer ik daarvan overtuigd ben, heb ik aan mijn werk niet den wel juisten, maar niet zeer sprekenden naam van „Geschiedenis" gegeven, maar ook in den titel willen uitdrukken, dat het mijn doel was den „ontwikkelingsgang der Nederlandsche letterkunde" er in af te beelden. Min of meer heb ik daarmee ook willen aanduiden, wat ik als het wezenlijke doel der geschiedbeoefening beschouw. Zij moet m. i. een zoo volledig mogelijk beeld trachten te geven van het verleden in wording en verloop, dus een beeld der gebeurtenissen van het verleden in haar onderlingen, vooral ook oorzakelijken, samenhang. Beperkt zij zich tot de gebeurtenissen der menschelijke samenleving, dan wordt zij geschiedenis in den engeren, meest gebruikelijken zin des woords.

Als historische wetenschap heeft de litteratuurgeschiedenis ook de algemeene beginselen der historische wetenschap te huldigen en hare methode te volgen. Zij heeft dus allereerst de juiste *chronologische opvolging* der gebeurtenissen vast te stellen als onverbiddelijke voorwaarde om oorzakelijk verband te kunnen aanwijzen en gevolgen als zoodanig te kunnen kenmerken. Dat spreekt eigenlijk van zelf; maar voor de litteratuurgeschiedenis mag daarop nog wel eens in 't bijzonder gewezen worden, omdat er op dat gebied nog zoo dikwijls slordig met jaartallen en data is omgegaan, vooral tijdsverschillen zijn verwaarloosd of onzekere tijdsbepalingen op al te losse gronden tot zekerheid zijn gemaakt. Dat eene enkele onjuistheid of willekeurigheid hier gemakkelijk tot geheel scheeve voorstellingen kan leiden en zelfs een misteekend beeld van een geheel tijdperk voor den geest kan brengen, zou met voorbeelden kunnen worden aangetoond.

Natuurlijk volgt daaruit niet, dat de geschiedschrijver ook met annalistische nauwkeurigheid de feiten zou moeten meedeelen en veeleer eene kroniek dan eene geschiedenis zou moeten schrijven. Reeds de veelheid der gelijktijdige gebeurtenissen, die elk op zich zelf in oorzaak en gevolgen moeten worden gekenmerkt, zou dat geheel onmogelijk maken; maar bij zijn schrijven moet hij de chronologische opvolging toch altijd nauwkeurig voor oogen hebben en er den lezer ook aan

herinneren, op gevaar af, dat deze, behept met een geheimzinnigen afkeer van cijfers, hem alleen reeds daarom zou kunnen veroordeelen.

Hij moet dat te eer, omdat *anachronismen* buiten de feiten toch al onvermijdelijk zijn. Het karakter der overgeleverde feiten spreekt niet altijd even volledig uit de geschiedbronnen. Veel moet de verbeelding van den geschiedschrijver er aan toevoegen, en hoe licht ontleent zijne verbeelding de trekken van het voorgestelde beeld aan hetgeen zij in het heden, in eigen omgeving heeft gezien, in plaats van het te ontleenen aan vollediger beschrijving van soortgelijke feiten in gelijktijdige oorkonden. Gelukkig heeft de geschiedschrijver der letteren het voornaamste deel der verschijnselen in den vorm van kunstwerken, die niet voorbijgingen, nu nog geheel ongerept en onveranderd vóór zich liggen, zooals zij in hun eigen tijd voor den dag kwamen. Wat anders wordt het, wanneer hij die verschijnselen in hun historischen samenhang heeft te verklaren, want dan bedreigt hem hetzelfde gevaar, als iederen historicus dreigt, namelijk het verleden te willen verklaren uit hetgeen het heden ons leert: een gevaar, dat hij te eer loopt, omdat inderdaad een opmerkzaam gadeslaan van het heden ons menigen sleutel tot juiste verklaring van het verleden in de hand kan geven.

Het voorzichtigst moet men wezen, wanneer de verklaring te zoeken is in het gemoedsleven van personen, omdat men dan in zijn eigen gemoedsleven een sleutel heeft, die ook het gemoedsleven van het voorgeslacht wel ten deele kan ontsluiten, maar toch lang niet geheel, en dat men daarbij dus zoo licht vervalt in de fout, aan het voorgeslacht soortgelijke gedachten en gemoedsbewegingen toe te kennen, als men bij zich zelf waarneemt. Hier staan de kansen voor den geschiedschrijver der letteren weer minder gunstig dan voor andere geschiedschrijvers, omdat hij in de kunstwerken juist altijd te doen heeft met uitingen van persoonlijke gemoedsbewegingen. Zelfbeheersching is voor hem dus een eerste vereischte.

Verder moet de geschiedschrijver in staat zijn, de regelen der *historische critiek* toe te passen. Hij moet bij zijne bronnen het onechte van het echte weten te onderscheiden. Bij de kunstwerken zelf biedt hem de bibliographie vriendschap-

pelijk de hand; maar bij het gebruikmaken van berichten heeft ook hij de geloofwaardigheid zijner zegslieden te beoordeelen, tegenstrijdigheden in hunne berichten op te merken en te verklaren en de innerlijke waarschijnlijkheid of onmogelijkheid na te gaan van feiten of verhoudingen, die hem worden meegedeeld. Eene groote moeielijkheid is het voor hem, dat deze mededeelingen voor een groot deel uit den aard der zaak onbetrouwbaarder zijn bij zijn vak dan bij andere geschiedvakken, omdat zij feiten betreffen, waarbij eene, buiten het eigenlijk aesthetische gelegene, reclamemakerij in 't spel kan zijn, en de eigen aandoeningen en gemoedsbewegingen der zegslieden bijna altijd betrokken zijn, zoodat zelfs goede trouw onjuistheid geenszins uitsluit.

Daarentegen heeft hij weer het voordeel, dat op zijn gebied de wijsgeerig-godsdienstige quaestie, of bovennatuurlijke (d. i. tegen de bekende natuurwetten strijdende) feiten mogelijk zijn of niet, geen invloed behoeft te oefenen op het karakter van zijne critiek. Het bovennatuurlijke speelt in de geschiedenis der kunstwereld gelukkig geene rol. Wel vertelt de dichter op geestdriftigen toon, dat het eene godheid is, die het vuur der gemoedsbeweging in hem ontsteekt, maar niemand neemt toch aan, dat die godheid of Muze dat op bovennatuurlijke wijze doet; en wordt er gesproken van de betoovering, die er van de kunstwerken uitgaat, dan hoort niemand daar iets anders in, dan eene poëtische uitdrukking. De betoovering is voor ieder een psychisch natuurverschijnsel.

Boven alles moet de geschiedschrijver der letteren *waarheidlievend* zijn, want zijn vak is een vak van wetenschap Hij moet, wat er gebeurd is, willen voorstellen zoo als het werkelijk gebeurd is, en niet zóó als het, om een meer aesthetischen indruk te maken, zou kunnen worden voorgesteld, hoe verleidelijk dat ook zou mogen zijn voor den man, voor wien kunstliefde dikwijls de hoofdaanleiding was, om zich juist het vak der kunstgeschiedenis ter beoefening te kiezen.

Daarbij moet hij streven naar strikte *onpartijdigheid.* Ik zeg opzettelijk „streven", want meer kan niemand. In elk geval mag hij niet bewust partijdig zijn en moet hij het steeds betreuren, als het blijkt, dat zelfbedrog hem tot onbewuste partijdigheid heeft verleid. Eene dwaling is het dat onpartijdig-

heid hetzelfde als kleurloosheid zou zijn. Kleurloos is alleen het ijle niet: al wat aan het licht treedt, heeft kleur; maar de man van wetenschap mag zich niet aanmatigen, zijne kleur voor de eenig wenschelijke te houden, en alles in dezelfde verfkuip dompelen.

Even onjuist is de meening, dat strikte onpartijdigheid allen gloed zou verbannen. Op zich zelf reeds ontsteekt het bewustzijn van meer en meer de waarheid nabij te komen in den beoefenaar der wetenschap een gloed, waarvan zelfs de leek, die slechts eenig gevoel voor de waarheid heeft, de koestering zal moeten gevoelen. En waarom ook zou de beoefenaar der wetenschap zijne vreugde niet mogen toonen, wanneer hetgeen hij in de werkelijkheid aantreft hem sympathisch aandoet, of zijne smart behoeven te verbergen bij het vaststellen van hem onsympathische feiten? Hij moet er zich echter voor wachten, dat er niets onevenredigs ontstaat tusschen de medegedeelde feiten en de uitingen zijner gemoedsbewegingen, opdat de laatste niet den meesten indruk op zijne lezers maken, want dan mist hij zijn doel, in de eerste plaats de waarheid te doen kennen.

Een der voornaamste eischen van onpartijdigheid is, niets te verzwijgen wat van historische beteekenis is. Meestal is verzwijgen een bewijs van zwakheid, altijd van bekrompenheid. Als wij deugden aantreffen in onzen vijand, moeten wij die onder de aandacht brengen als heuglijke bewijzen van de overmacht der deugd, die zich zelfs openbaart in wat wij overigens haten. Vinden wij gebreken in den vriend, dan mogen wij die niet verbergen, omdat wij immers zooveel liefde voor dien vriend koesteren, dat wij hem willen doen kennen in zijne geheele persoonlijkheid en niet als een schaduwbeeld onzer voorstelling, want dan zouden wij juist den indruk geven, dat ons eigen fantasiebeeld ons liever is, dan de persoonlijkheid van onzen vriend. Hetzelfde zouden wij doen door zijne gebreken in deugden om te scheppen; maar daarmede zouden wij tegelijk onze eigen persoonlijkheid prijsgeven en ons zelf in de persoonlijkheid van den vriend verliezen. Uit een ethisch oogpunt zou dat al even weinig gerechtvaardigd zijn, als uit een wetenschappelijk.

Zooals voor iederen geschiedschrijver het doel is, een beeld

te geven van den historischen samenhang der gebeurtenissen en toestanden, en de personen slechts waarde voor hem hebben in zoover hun karakter en hunne werkzaamheid aandeel hadden aan het ontstaan der gebeurtenissen en toestanden, zoo zijn ook voor den geschiedschrijver der letteren *de wisselende aesthetische toestanden en de daarvan getuigende kunstwerken in hunne wording en tevoorschijntreding de hoofdzaak*, die hij in beeld moet brengen. De kunstenaars komen slechts in de tweede plaats in aanmerking als oorzaken in persoonsvorm. Ware het anders, hoe zou dan eene geschiedenis zijn te schrijven van onze middeleeuwsche letteren, waarvan de dichters zoo vaak onbekend zijn of slechts door een naam en niet als een persoon in onze voorstelling optreden!

Natuurlijk kan onze belangstelling in groote en sympathieke kunstenaars niet altijd streng beperkt blijven binnen de grenzen, die de geschiedschrijfkunst aan die belangstelling voorschrijft. Wij verlangen dikwijls meer aangaande hun leven en hun persoon te vernemen, dan voor een goed inzicht in het geschiedverloop noodig is, en wanneer de geschiedschrijver aan dat verlangen min of meer te gemoet komt, zal ik hem niet onvoorwaardelijk veroordeelen, tevens wetende, dat geen enkel verschijnsel, hoe gering ook, volstrekt zonder invloed is op den geheelen samenloop der gebeurtenissen. Toch moet de geschiedschrijver der letteren er zich wel van bewust zijn, dat het niet te doen is om biographische bijzonderheden, die alleen in eene eigenlijke biographie tehuis behooren. De kunstenaar is te beschouwen als het medium, waardoorheen de ontwikkelingsgang der kunst zijne richting neemt, en de kunstwerken zijn de concrete feiten, waaraan wij die richting herkennen. Is het ons mogelijk na te gaan, hoe in dat medium zelf de richting zich wijzigt, dan is het natuurlijk ook van groot belang, dat in het licht te stellen, en daarom is kennis van het eigenlijk wezen van dat medium ook zooveel mogelijk gewenscht; maar voorzoover de kunstenaar nog iets anders is dan kunstmedium, zou hij den geschiedschrijver der letteren eigenlijk onverschillig kunnen blijven.

Van groot belang daarentegen is het te weten, welke *invloeden op den kunstenaar* van buiten af bij het scheppen van bepaalde kunstwerken hebben meegewerkt, waaraan hij de

begrippen zijner kunstvorming te danken heeft. Die invloeden zijn meerendeels uitgegaan *van de vroegere kunstwerken*, die hij heeft gekend, en waarvan het belangrijk is te weten, welke hij gekend heeft en welke niet. Hij kan ze ook gekend hebben in den nog onvoldragen, zelfs in den nooit voldragen toestand, waarin zij verkeerden in den geest zijner vrienden, met wie hij van gedachten mocht wisselen. De geschiedschrijver zal, wanneer hij althans de geschiedenis der letteren van den aanvang af behandelt, die invloeden van zelf aanwijzen.

Er zijn evenwel invloeden werkzaam *buiten het gebied der eigen litteratuur*, zooals wij reeds vroeger opmerkten: de invloeden, die er uitgaan van de kunstwerken eener vreemde litteratuur. Die aan te wijzen is geen gering deel van de taak des geschiedschrijvers. Het is zelfs een zóó gewichtig deel, dat men wel zou mogen zeggen: de letterkunde van een volk kan niet beschouwd worden buiten verband tot de algemeene letterkundige ontwikkeling, maar moet, ook als zelfstandig onderdeel, geplaatst worden in de lijst van het geheel, zooals de persoon door zijn levensbeschrijver geplaatst wordt in de lijst van zijn tijd. Geene enkele letterkunde verplicht ons daartoe misschien meer dan de onze, die van zoo vele kanten dien vreemden invloed heeft ondergaan en er zich ook zoo gaarne aan onderworpen heeft. In onze letteren spiegelt zich als het ware de geheele wereldlitteratuur af.

Nochtans wat er *het nationale* in gebleven of geworden is, mag allerminst over het hoofd worden gezien, ja het is zelfs van het hoogste belang dat duidelijk te doen uitkomen, omdat eigenlijk dát alleen er recht op afzonderlijke behandeling aan geeft.

Heeft de kunstenaar zijne kunstvormen slechts voor een uiterst gering deel aan eigen fantasie te danken, maar grootendeels aan voorgeslacht of vreemdeling, *de stof*, waarop 's kunstenaars artistieke werkzaamheid zich richt, kiest hij zich zelf uit lectuur, omgeving of eigen gemoedservaring, en die laatste is toch ook weer in meerdere of mindere mate afhankelijk van de buitenwereld, die de prikkels levert voor zijne stemming. En welke stof dat nu ook moge zijn, zij is in het oog van den geschiedschrijver een der motieven, waaruit het

ontstaan van een kunstwerk te verklaren is. Dat motief moet hij dus karakteriseeren in zijne machtige werking. Zoo vormen dan de wisselende verschijnselen van de geheele maatschappij voor den geschiedschrijver den achtergrond van het tooneel, waarop hij de geschiedenis van het ontstaan der kunstwerken zich laat afspelen.

Van de in dien zin zeer persoonlijke kunstenaars, dat zij de roerselen van hun eigen gemoedsleven alleen in kunstvorm brengen, zooals b.v. de minnedichters, heeft hij slechts den meest typischen in den vollen omvang zijner werkzaamheid te schetsen; van de andere, in wier gemoed zich die oude geschiedenis altijd weer herhaalt en altijd weer tot kunstschepping aanleiding geeft, omdat zij altijd weer nieuw en belangwekkend is, voor wie haar zelf ondervindt, is de fijnere schakeering slechts in zoover litteraarhistorisch van belang, als zij aanleiding is kunnen worden tot het voortbrengen van nieuwe kunstvormen.

In veel rijker verscheidenheid kan zich de kunstdrift openbaren, wanneer zij motieven vindt buiten den kunstenaar zelf, al mogen zij dan ook in hem zelf onder den invloed zijner persoonlijkheid eene wijziging ondergaan als de zonnestralen, die van den hemel komen, gebroken worden in het watervlak daar beneden, nu eens glad als een spiegel of even gerimpeld, dan met deinende golven of schuimend gewoel. Zoo ook straalt de zon ons tegen uit haar eigen kunstwerk, een regenboog van kleuren, omdat de regendruppels, als de ziel van den kunstenaar, zóó zijn geplaatst in verhouding tot de zonnestralen, dat die er tot kleuren in ontleed kunnen worden. Eveneens kan het kunstwerk eene afspiegeling worden van hetgeen om den dichter heen bestaat of gebeurt, maar veelkleuriger en schitterender door de omtoovering, die het in de ziel van den kunstenaar ondergaat. En naarmate de kunstenaar machtiger geest heeft, zal hij ook in staat zijn, een grooter stuk van de buitenwereld in zijne ziel tot kunstwerken te verarbeiden. In de reuzenwerken van enkelen spiegelt zich de geheele natuur, de geheele menschenwereld, die de kunstenaar heeft kunnen kennen, als een wonder voor ons af.

Maar om dat te kunnen waardeeren moeten ook wij die buitenwereld kennen, en het is de plicht van den geschied-

schrijver der letteren, ons te doen weten, wat de door den kunstenaar omgetooverde stof in werkelijkheid is, om ons een indruk te geven van de macht, die haar heeft kunnen omscheppen zonder haar onherkenbaar te maken voor ons oog. Menig kunstenaar brengt het niet verder dan tot eene, in den aard van den gekozen kunstvorm zelf gelegen, afwijking van het werkelijkheidsbeeld; andere tooien dat beeld op met aangebrachte sieraden, maar de groote kunstenaar herschept het tot eene tweede werkelijkheid, gelijk van gedaante, verschillend van wezen.

Terwijl nu de geschiedschrijver der letteren ons de kunstwerken zóó doet kennen als gewrochten van zeer verschillende kunstenaarskrachten, heeft hij meteen een maatstaf voor zijne *waardebepaling*, want het behoort tot het moeielijkste van zijne taak, dat hij voor ieder kunstwerk en voor iederen kunstenaar niet evenveel aandacht mag vragen van zijne lezers, en dus te bepalen heeft, wat in zijn geschiedverhaal in groote afmeting op den voorgrond moet treden, wat, door het verkleinglas bezien, op den achtergrond geplaatst of geheel verwaarloosd moet worden.

Uiterst moeielijk, ja bijna ondoenlijk, zou dat voor hem zijn, indien er geene evenredigheid bestond tusschen de scheppingskracht van den kunstenaar en den invloed, door hem geoefend; want ook naar dien invloed, en daarnaar zelfs hoofdzakelijk, heeft hij de *beteekenis der kunstwerken* af te meten. Dat volgt uit den aard der geschiedschrijving zelf. De geschiedschrijver is immers niet als een sprookjesschrijver, die eene reeks van verrassend optredende gebeurtenissen vertelt en die dus zou kunnen volstaan met te vertellen van nieuwe kunstenaars, die er geboren, nieuwe kunstwerken, die, als de schoone prinses, door den kus der kunst als uit den slaap der eeuwen werden opgewekt. Hij moet den samenhang dier kunstwerken in het licht stellen als een groot geheel, als het ontstaan van een geheelen, welgeordenden *kunstkosmos*, en dus doen zien, hoe groot de macht kon zijn van een kunstwerk als medewerkende kracht voor het doen ontstaan van eene volgende gedaante van dien geleidelijk veranderenden kunstkosmos. De hoegrootheid van die macht bepaalt voor den geschiedschrijver de hoegrootheid van belangstelling, die hij er voor moet wekken,

en dus de uitvoerigheid, waarmee hij er over heeft te spreken.

De litteratuurgeschiedenis is echter niet in dien engen zin des woords kunstgeschiedenis, dat zij die werken alleen beschouwt voorzoover zij van den kunstenaar zijn uitgegaan, maar ze ook voorstelt in hunne werking op het groote publiek der kunstbeschouwers. Hunne beteekenis bestaat dus ook nog in de toejuiching, waarmee zij ontvangen worden, en vooral ook in hun vermogen om gedurende een langer tijdverloop de belangstelling gaande te houden. In den grond toch is de litteratuurgeschiedenis de schildering van het verloop der aesthetische toestanden en daden, en het kunstwerk is slechts eene daad, een artistiek moment in de wisselingsgeschiedenis der toestanden. Daarom mag iedere kunstgeschiedenis tegelijk ook eene *geschiedenis van den kunstsmaak* worden genoemd, en kristalliseert zich die smaak in kunsttheorieën, dan behooren ook deze tot de bouwstoffen, waarmee de geschiedschrijver zijn geschiedbeeld vormt. In de litteratuurgeschiedenis is de geschiedenis van de aesthetica der woordkunst vervat, en ook bij deze komt het er op aan, het machtige en beteekenisvolle van het zwakke en onbeduidende te onderscheiden.

Macht en grootte evenwel zijn betrekkelijke begrippen: zij komen slechts uit bij vergelijking. Een geschiedschrijver, die in zijn werk alleen eene plaats gunde aan hetgeen hij als groot en gewichtig, als machtig werkend had leeren kennen, zou een valsch beeld geven, niet slechts van de werkelijkheid, waarin allerlei afmetingen naast elkaar voorkomen, maar ook van dat groote en machtige zelf. Hij zou het verkleinen in de voorstelling, en de machtige invloed er van zou onopgemerkt blijven. Vandaar dan ook, dat het kleine en zwakke niet slechts zijne aandacht waard is, maar dat hij het ook moet aanwenden om de juistheid te verhoogen van het geschiedbeeld, dat hij wenscht te geven, om perspectief te brengen in het tafreel, dat hij schilderen wil.

Met opzet heb ik telkens kunstuitdrukkingen gebruikt ter karakteriseering van het werk des geschiedschrijvers, dat toch in de eerste plaats werk van wetenschap is. Ik deed het om het besef levendig te houden van de nauwe *verwantschap*, die er bestaat *tusschen wetenschap en kunst* in het algemeen, maar vooral ook tusschen de geschiedwetenschap en de epische

dichtkunst. Het kenmerkend verschil is alleen hierin gelegen, dat de geschiedwetenschap uitbeeldt wat zij moet, de epische kunst, wat zij wil. De laatste heeft vrijer spel en is niet verplicht, de werkelijkheid zoo getrouw weer te geven, als maar eenigszins mogelijk is. Voor haar is al wat mogelijk is ook waar; voor de geschiedkunst is de waarheid gegeven (althans voor zoover de waarheid kan gekend worden) en het kunstbeeld slechts tot op zekere hoogte mogelijk.

De hoogste kunsteischen aan den geschiedschrijver te stellen, zou dus de grootste onbillijkheid zijn, nog afgezien hiervan, dat ook het oordeel over de aesthetische werking van zijne kunst al even subjectief is, als over de aesthetische werking van zuivere kunst. Ook hier zal de invloed van het werk de proef moeten zijn op de som, en van zijne vormkracht beter getuigenis afleggen, dan eenige beoordeeling. Wèl echter heeft hij zich te bekommeren om het oordeel der wetenschap, dat niet subjectief is, althans niet behoort te zijn. Of hij naar waarheid gestreefd, of hij die gevonden heeft, dat valt wèl onder het bereik eener objectieve beoordeeling van zijne vakgenooten; en onvergeeflijk zou het zijn, als hij moest bekennen: om aesthetische indrukken te wekken, heb ik aan de waarheid te kort gedaan. Mocht zijne tooverkracht als kunstenaar bij het in beeld brengen van een zoo omvangrijk tafreel als de geschiedenis der litteratuur van een geheel volk gedurende zeven eeuwen te kort schieten, dan doet hij beter met het geven van een gebrekkig kunstwerk, dan van een onwaar beeld.

Dat beeld is trouwens maar half waar, wanneer het niet veel meer is dan een beeld van namen en titels en jaartallen; want dat is het geraamte der litteraire wereld, niet haar volle leven; en juist dat leven moet vóor den geest worden geroëpen. De kunstwerken zijn scheppingen van levende menschen, werkende op de levende menschheid, en als zoodanig moet de geschiedschrijver ze ons *aanschouwelijk voorstellen*, zóó plastisch, als dat mogelijk is bij de andere verplichting, die hij tevens heeft, de verplichting tot *verklaren* van vorm en inhoud, oorzaak en gevolg. Op den beeldenden kunstenaar rust de plicht van verklaren niet: hij kiest wat hij bekend mag achten, en vergist hij zich in deze meening, dan mist hij zijne werking, zelfs al zou hij er later een afzonderlijken commentaar aan

toevoegen. Voor den geschiedschrijver blijft afbeelden echter altijd verklarend afbeelden.

Niets vereischt van den geschiedschrijver meer zorgvuldige kunstvaardigheid, dan het samenstellen eener korte *inhoudsopgave* van dichtwerken, die niet mag ontbreken, omdat van den lezer nooit a priori mag verondersteld worden, dat hij die dichtwerken zelf zal hebben gelezen. En zelfs al mocht hij dat, dan zou hij ze toch evenmin achterwege mogen laten, als de geschiedschrijver van staatsgebeurtenissen de beschrijving van deze, die immers den wezenlijken inhoud van een geschiedwerk uitmaken. Hij moet zich daarbij nu als hoofddoel voorstellen, te bewerken, dat de totaalindruk der inhoudsopgave den totaalindruk van het dichtwerk zelf zoo nabij komt als mogelijk is. Met de hoofdfeiten der handeling van epische of dramatische werken moeten in 't kort ook de beweegredenen daarvan worden meegedeeld, en wel zóó, dat wat het voornaamste is in het dichtwerk ook als het voornaamste bij de inhoudsopgave in 't oog valt. Ieder woord moet daarom zorgvuldig gewikt en gewogen worden, want te veel of te weinig is hier niet bijzaak, maar hoofdzaak. De geschiedschrijver moet hierbij de kunstidee van den kunstenaar als opnieuw uitvoeren in veel beperkter afmeting: hij moet een miniatuur maken uit hetgeen den kunstenaar in staat stelde een groot tafreel op doek te brengen. Bij het kenschetsen van gedichten zonder eigenlijken inhoud, zooals vele lierdichten, moet door enkele sprekende woorden de stemming, die den geschiedschrijver uit 's dichters lied tegenklonk, worden herwekt in den lezer, zij het ook slechts door hem de natrilling te doen hooren van den toon, die zelf niet meer waarneembaar te maken is. Moeielijker nog wordt dat werk, wanneer de geschiedschrijver te gelijk ook dat in het oog wil doen vallen, waardoor het kunstwerk zich eigenaardig van andere soortgelijke onderscheidt, of wanneer hij tevens den invloed wil aanwijzen, waardoor het ontstaan is. Niet in de laatste plaats is de kunstvaardigheid van den geschiedschrijver af te meten naar de juistheid en het plastisch treffend karakter zijner inhoudsopgaven.

De eisch der *levendigheid van voorstelling* sluit den eisch tot het geven van volkomen in zich zelf afgeronde voorstellingen

in, en daaraan is te moeielijker te voldoen, omdat onze kennis dikwijls zeer fragmentarisch moest blijven. Het verleden zullen wij nooit anders dan ten deele kennen; veel is onherroepelijk voorbijgegaan, en het ergste is, dat wij dat ook telkens gevoelen. De Venus van Milo heeft geene armen meer: mogen wij haar nu van nieuwe armen voorzien? Heine verweet aan de wijsgeeren, dat zij de gapingen in hunne kennis met hunne slaapmutsen aanvulden, en ofschoon de verbeelding over nog wel wat meer dan slaapmutsen beschikt, de vulsels der openingen kunnen het ontbrekende toch niet geheel en al vervangen. Het recht evenwel, dat de beoefenaar van iedere wetenschap voor zich eischt, om door *hypothesen* de gapingen in het weten aan te vullen, heeft ook de geschiedbeoefenaar, maar hij moet ze ook als zoodanig en niet als waarheid verkondigen. Natuurlijk zal het element van twijfel, dat in iedere hypothese ligt opgesloten, het onmiddellijke van den indruk verzwakken, dien de geschiedschrijver met zijn geschiedbeeld wenscht te geven; maar hij mag zich dan troosten met de gedachte, dat zijne lezers van hem niet uitsluitend kunstgenot, maar in de eerste plaats toch uitbreiding van hunne kennis en waarheid verlangen en eene goede hypothese in elk geval eene uiting van waarheidszin is.

De eisch der levendigheid van voorstelling is van den anderen kant eene verontschuldiging voor den geschiedschrijver der letteren, wanneer hij zich niet al te gestreng blijft houden binnen de grenzen van zijne stof. De kunstwerken zijn niet uitsluitend voortbrengselen van aesthetische gemoedsbewegingen, de kunstenaars zijn niet alleen de verlichaming van artistieke neigingen, en moest de geschiedschrijver zich dus bepalen tot de geschiedenis van het zuiver aesthetische, dan zou hij verplicht zijn, de historische ontwikkeling te geven van abstracte begrippen, die als zoodanig nooit werkelijkheid zijn geweest. Vandaar dan, dat hij allicht meer zal meedeelen, dan voor de kennis der aesthetische ontwikkeling strikt noodzakelijk is, en men mag dat alleen betreuren, als hij daarin geene maat heeft weten te houden.

Maathouden trouwens is de groote kunst van het leven, en maathouden vindt, bij het betrekkelijke van alle maat, zijn steunpunt wel vooral in *harmonie* en *symmetrie*. Ook dat

weer zijn kunsttermen, die evenzeer op de geschiedschrijfkunst van toepassing zijn. Van een geschiedwerk verlangt men, dat het een harmonisch geheel zij, eene eenheid, ondanks de groote verscheidenheid van hetgeen er in behandeld wordt: geen bont kleurenmengelmoes, zelfs niet in symmetrischen vorm vermenigvuldigd, zooals bij den kaleidoscoop, maar eene schakeering van geleidelijk in elkaar overvloeiende kleuren of eene gelijkmatige afwisseling van schitterende, ook met elkaar contrasteerende, kleurvlammen en zachter tinten.

De evenredigheid der deelen vereischt, dat de geschiedschrijver zich niet laat verleiden tot grootere uitvoerigheid, alleen omdat hij toevallig meer stof tot zijne beschikking heeft dan bij hetgeen hij korter afdoet uit gebrek aan bouwstof, ofschoon hij er toch van overtuigd is, dat het laatste in belangrijkheid voor het eerste niet onderdoet. Dan toch geeft hij een valsch beeld, of, is hij waarheidlievend genoeg om daartegen tegelijk te waarschuwen, dan zondigt hij als kunstenaar tegen den eisch der symmetrie.

Op den leek echter maakt groote uitvoerigheid, vooral in het meedeelen van feiten (b. v. ook van dichternamen en titels van dichtwerken), soms den indruk van onevenredigheid of, omdat het meeste er van hem geheel onbekend is, den indruk van overbodigheid, die de lectuur van het werk slechts verzwaart. Ongetwijfeld heeft ook de geschiedschrijver rekening te houden met het bevattingsvermogen zijner lezers en met de mate van inspanning, die hij van hen kan vorderen; maar ook hier weer gaat de waarheid bovenal, en nooit mag hij zich door jacht op populariteit laten verleiden tot weglaten van hetgeen kan strekken om eene juister voorstelling van de werkelijkheid te geven, ook al kost het menigeen inspanning, zich die voorstelling in haar geheel voor den geest te brengen. Hoevelen hebben er niet het minste besef van, als zij b. v. over te grooten overvloed van namen klagen, wanneer zij er vijftig lezen, waarvan hun slechts twintig flauwelijk reeds van tevoren bekend waren, dat de schrijver door ze te vermelden geen pralend bewijs van geleerdheid heeft willen geven, maar integendeel eene proeve van groote zelfbeheersching heeft afgelegd, daar hij er in plaats van vijftig wel vijfhonderd had kunnen noemen, maar zich met zorgvuldig overleg be-

paald heeft tot hetgeen strikt noodig was om een waren indruk te geven van het werkelijk letterkundig leven, dat hij te schetsen had.

Doch ondanks de critische opmerkingen van de stuurlieden aan wal, heeft de geschiedschrijver der letteren een dankbaar werk te verrichten, dankbaar omdat het zelf hem beloont voor den gedanen arbeid. Immers die arbeid stelde hem in de gelegenheid tot het ontvangen van een, tot diep in de ziel roerenden en hoog boven het alledaagsche verheffenden, totaalindruk van een deel dier grootsche, oneindige wereld van in eenheid en samenhang toch eeuwig en onophoudelijk wisselende verschijnselen: een wereld, die, voor wie heeft leeren opmerken, altijd belangwekkend is, waar men den blik ook heen wendt.

EERSTE TIJDVAK.

MIDDELEEUWSCHE LETTERKUNDE.

1180—1430.

I.

Vóór de geboorte der Nederlandsche letteren.

De Nederlandsche letterkunde begint in de laatste helft der 12de eeuw in Zuid-Limburg.

Wanneer men dat zegt, gaat men van de eenigszins willekeurige, maar om practische redenen aannemelijke stelling uit, dat de Nederlandsche letterkunde al die min of meer belletristische geschriften omvat, die opgesteld zijn in de landstaal der gewesten van het tegenwoordig Noord- en Zuid-Nederland. Dat die gewesten destijds nog volstrekt geene eenheid vormden, ziet men dan opzettelijk over het hoofd. Men vergeet dan bv. dat Zuid-Limburg toen maatschappelijk en taalkundig in nauwere betrekking stond tot de tegenwoordig Pruisische streken van den Beneden-Rijn, dan tot de overige Frankische gewesten van Nederland, zooals het hertogdom Brabant en de graafschappen Holland en Zeeland, en dat de laatste zich wel nauw aansloten bij het Sticht, maar niet even nauw bij het Saksische Oversticht, dat evenals de graafschappen Gelre en Zutfen slechts politiek gescheiden was van Bentheim en Westfalen, maar in zeden en gewoonten daarmee veel meer overeenkwam. Ook een gedeelte onzer provincie Groningen — het Munstersche Friesland geheeten — hing blijkens dien naam nauwer met zijne Oostelijke, dan met zijne Westelijke grensstreken samen, terwijl overigens de Groninger Ommelanden met Friesland een op zich zelf staand geheel uitmaakten met eene eigene schrijftaal. Vlaanderen stond in zekeren zin nog verder van de andere gewesten af, omdat het niet eens tot het Duitsche rijk behoorde, maar leen van Frankrijk was, al was het dan ook door zijne Nederfrankische taal

alweer nauwer met Brabant en zelfs met Zeeland en het tegenwoordige Zuid-Holland en Utrecht verbonden, die met elkaar het taalgebied van het Westnederfrankisch uitmaken. Langzamerhand zijn al die gewesten, zoowel door toevallige omstandigheden als door de centraliseerende politiek der Bourgondiërs, tot één rijk geworden, maar in den tijd, waarin onze letterkunde ontstond, was die eenheid nog ver te zoeken.

Met de politieke eenheid der Nederlanden nu vormde zich ook de taaleenheid, maar eerst langzamerhand, zoodat er van eene algemeen Nederlandsche taal in de 12de eeuw nog in de verste verte geen sprake kon zijn. Er heerschten toen verschillende, soms tamelijk sterk van elkaar afwijkende tongvallen, die alleen dit met elkaar gemeen hadden, dat zij tot de Nederduitsche taalgroep behoorden, slechts in Zuid-Limburg eenigszins overhellend naar het Middelduitsch. Wie dus bij ons het eerst de landstaal schreef, schreef daarom nog geen Nederlandsch, maar eene taal, die slechts zoover van zijn dialect afweek, als de schrijftaal uit den aard der zaak altijd van de spreektaal afwijken moet.

Hoe langzamerhand een paar onderling nauw verwante dialecten in hun schriftvorm de schrijftalen van de andere gewesten verdrongen en ten slotte de alleenheerschappij verwierven, nochtans niet zonder verschillende elementen uit andere tongvallen in zich te hebben opgenomen, kan hier niet nader worden aangewezen, omdat het meer dan in eene geschiedenis der letterkunde te huis behoort in de geschiedenis der vorming en ontwikkeling van onze taal. Genoeg zij het, op te merken, dat zich bij ons in het tijdperk van zeven eeuwen, waarover wij te handelen hebben, langs historischen weg eene schrijftaal heeft gevormd, die kennelijk van de spreektaal, in welk gewest ook, is onderscheiden.

Tusschen die spreektalen en die schrijftaal is in later tijd als bemiddelaarster weer eene andere taal onstaan, die wij gewoon zijn de beschaafde spreektaal te noemen. Zij is het uitvloeisel van de neiging tot normaliseering der tongvallen op de scholen onder den invloed der schrijftaal en was dus eerst kunstmatig aangeleerd, maar is langzamerhand van geslacht op geslacht overgegaan en zoo eene levende taal

geworden, die in vele beschaafde kringen het oorspronkelijke dialect buiten gebruik heeft gesteld, zoo al niet in vergetelheid heeft doen geraken. Dat zij nog altijd, schoon minder dan de dialecten, van de schrijftaal afwijkt, is eensdeels het gevolg van haar hybridischen oorsprong, anderdeels van het wezenlijk onderscheid, dat er tusschen spreek- en schrijftaal moet bestaan, omdat zij ieder aan verschillende eischen hebben te voldoen. Kunstmatig eene toenadering tusschen beide te bevorderen is tot op zekere hoogte mogelijk en ook wel gewenscht; maar wie in den waan verkeert, dat eenmaal alle onderscheid tusschen beide zou kunnen uitgewischt worden, bewijst daarmee alleen, dat hij van het wezen en de ontwikkeling der taal geen of een zeer eenzijdig begrip heeft.

De eerste Nederlanders, die in de landstaal schreven, schreven dus geen Nederlandsch, maar legden toch in elk geval den grondslag voor eene letterkunde in de zich allengs ontwikkelende Nederlandsche taal, door de spreektaal hunner stamgenooten in schrijfteekens af te beelden en zich voor het schrijven niet meer van eene vreemde taal te bedienen, zooals vroeger de gewoonte was.

Dat het den Nederlanders van vóór de 12de eeuw aan letterkundige beschaving niet ontbrak, is bekend. Vooreerst toch waren er onder de Germanen — en wel vooral onder hen die ons land bewoonden — zangers en dichters geweest van den oudsten tijd af, waarvan de historie gewaagt. Zij hadden gezongen van hunne goden en hunne mythen, zij hadden tooverspreuken gedicht en lessen van levenswijsheid in kunstvorm gekristalliseerd; zij hadden door levendige en treffende verhalen de groote krijgsdaden hunner voorvaderen voor de vergetelheid trachten te bewaren en, door ze onbewust te idealiseeren, individuen tot typen, helden tot heroën, verhalen van ware gebeurtenissen tot fantastische sagen gemaakt, met slechts een klein stukje werkelijkheid tot achtergrond.

Of er in de 12de eeuw hier te lande nog zulke dichters waren, en of die sagen hier toen nog, 't zij in den ouden allitereerenden versvorm, 't zij als gewone verhalen, van mond tot mond gingen, is moeielijk uit te maken. Wij

weten er te weinig van, maar schoon wij het wel niet mogen betwijfelen, wij schijnen toch te moeten aannemen, dat zij elders meer geliefd zijn gebleven dan hier. De Friezen hadden hunne zangers nog in de 8ste eeuw: een Bernlēf van Holwierde bv., die „geliefd was bij zijne stamgenooten, omdat hij de daden der oude Friezen en de oorlogen hunner koningen bezong," en die, door Liudger, den apostel van Friezen en Saksen, tot het Christendom bekeerd, vervolgens ook Christenliederen aanhief. Later echter heette het van Friesland: „Frisia non cantat: ratiocinatur": Friesland zingt niet: het redeneert.

In Bernlēf's tijd waren er ook onder de Franken nog zeer oude liederen in omloop, waarin de daden en oorlogen der vroegere koningen bezongen werden, der Pepînen en Karels, der Hlodwîgs en Theodorîks, der Karlomannen en Hlothars. Karel de Groote liet ze opschrijven, maar zij zijn verloren gegaan, en misschien is alleen de inhoud van de oudste dier gezangen ons bewaard gebleven in de Latijnsche kronieken van Gregorius van Tours en anderen, terwijl die van de jongere misschien de stof heeft geleverd vóor latere Fransche romans.

Ook onder de Saksische bewoners van ons land zullen in dien tijd zangers geleefd hebben: althans het lied van Hildebrand en Hadubrand, dat destijds is opgeschreven, heeft een Saks tot dichter gehad, schoon het ons niet in diens eigen taal is overgeleverd; en de groote kunstvaardigheid, waarmee (misschien in 't klooster Werden aan den Roer) de Oudtestamentische geschiedenis en het leven van den Heiland tot een episch verhaal is verwerkt voor Lodewijk den Vromen (± 830), geeft ons alle reden om in den „liedkrachtigen" man, die het dichtte, een „skôp" of gewezen beroepszanger te zien.

De invloed van het Christendom heeft hier ongetwijfeld de belangstelling in de oude liederen van het heidensch voorgeslacht doen afnemen, evenals de verschrikkingen, door de strooptochten der Noormannen over het land gebracht, de vreedzame zangers zullen verdreven hebben: althans sinds het midden van de 9de eeuw vindt men hier te lande geene melding meer gemaakt van liederen in de

volkstaal. Alleen hebben wij nog het Lodewijkslied, dat de overwinning bezingt, door Lodewijk III in 881 bij Saucourt aan de Schelde op de Noormannen behaald, en dat in West-Vlaanderen zoo al niet gedicht, dan toch gevonden is; maar de taal bewijst, dat de dichter geen Nederlander was.

De ouden sagen zijn hier ongetwijfeld langer blijven leven, zooals b.v. de sage van den Denenkoning Hygelâc (Chochilaïcus), die in 520 een inval in Friesland had gedaan, maar daar in een bloedigen strijd met de Frankische Hugen en Hetwaren (of Chattuarii) onder aanvoering van den Merowingenkoning Theodebert eene verpletterende nederlaag geleden en zelfs het leven verloren had. Daarvan althans weet niet alleen Gregorius van Tours te verhalen naar oude liederen, die hij er van schijnt gekend te hebben, maar daarvan was ook nog veel later de herinnering blijven voortleven onder de zoo nauw aan de Friezen verwante Angelsaksen, die in eene episode van hun Beowulfsepos dezen strijd herdachten.

Van eene andere, eene Noorsche sage weten wij, dat zij hier te lande omstreeks het begin van de 11de eeuw zoo goed bekend is geweest, dat de overlevering haar zelfs heeft kunnen voorstellen als gedeeltelijk in Nederland voorgevallen, namelijk op het voormalig eiland Wulpenzand aan den Wester-Scheldemond. Dat eiland toch komt in den jongeren vorm, waarin wij die sage kennen, in het Kudrungedicht, voor als de plaats waar de mythische Hedeningenstrijd is gestreden, de ontzettende reuzenworsteling, die eerst met de Godenschemering zal eindigen, omdat de tooverliederen van de krijgsmaagd Hilde de strijders, die op den dag zijn gesneuveld, des nachts weer met nieuw leven bezielen om hen den door de duisternis gestaakten kamp te doen hervatten.

Van eene derde sage, nauw aan de vorige verwant, de Waltharisage, mogen wij vermoeden, dat zij hier lang bekend en geliefd is gebleven, omdat de Egmonder monniken van de elfde eeuw het Latijnsche epos Waltharius, waarmee Ekkehard aan de sage een letterkundigen vorm had gegeven, reeds zoo spoedig nadat het gedicht was in hunne boekerij opnamen.

Jongere sagen ontstonden op Nederlandschen bodem zelf,

zooals in Vlaanderen bv. de sage van den forestier Liederijc de Buc, die met historische overleveringen aangaande den eersten Vlaamschen graaf Boudewijn IJzerarm ineensmolt, in Holland de sage van Sivaert, den zoon van graaf Arnout, die zijne gravenkroon prijs gaf onder de betoovering eener Castricumsche schoone, en in Friesland de bekende overlevering van den vrijheidsbrief, door Karel den Grooten aan de Friezen verleend, omdat zij Rome voor hem en Paus Leo III zouden hebben vermeesterd, en de sage van Koning Radboud, door eene fantasmagorie van den duivel verleid, om den voet weer uit de doopvont terug te trekken, toen Wulfram (in 727) op het punt was hem te kerstenen, en die drie dagen later zijne ziel aan den duivel ter prooi moest geven.

Er zijn dus wel sagen te noemen, die hier hebben geleefd, maar niemand schijnt bij ons op de gedachte gekomen te zijn, er een letterkundigen vorm aan te geven. Aan het ontstaan onzer letterkunde hebben zij part noch deel, al hebben zij er misschien wel toe meegewerkt om belangstelling voor zulke verhalen levendig te houden en alzoo te maken, dat de eerste romans in het Nederlandsch met ingenomenheid konden worden begroet.

Kunnen wij alzoo bekendheid met oude sagen in de twaalfde eeuw met recht vermoeden en het voortleven van oude liederen in dien tijd niet geheel onwaarschijnlijk achten, de sporen, die wij er van aantreffen, bv. van bekendheid met Wedege's paard Scimminc en met het zwaard Mimminc van den beroemden smid Wilant, ons door de Oudnoorsche en Hoogduitsche letterkunde vertrouwd geworden, of, blijkens den roman *van den bere Wisselauwe,* met den beermensch Vildifer-Vizleo en den reus Espriaen of Aspriaen (Aspilian), waarvan zoowel de Middelhoogduitsche „König Rother" als in nog ouderen vorm, de Oudnoorsche „Thidrekssaga" weet te verhalen, die sporen zijn te gering om ons op dien grond van eene van oudsher overgeleverde letterkundige beschaving in de Nederlanden te doen spreken.

Toch mag men niet zeggen, dat zulk eene beschaving hier ontbrak; maar het was eene van buiten ingevoerde.

Toen de nog half wilde Germanen in de wereldgeschiede-

nis optraden, vonden zij daar eene overoude, nog altijd bewonderenswaardige en zelfs classiek geheeten, beschaving, die toen reeds in overbeschaving begon te ontaarden: de beschaving der Romeinen, op die der Grieken geënt. Zij wisten er hun voordeel mee te doen en namen er van over wat zij er zich het eerst en het gemakkelijkst van konden eigen maken. Gedeeltelijk hebben zij die in merg en been opgenomen, gedeeltelijk er zich als met buit gemaakte sieraden mee opgetooid en dan niet altijd in gewenschte harmonie met hun eigen Germaansch karakter.

Van Romeinsche heerbanen, hier aangelegd, zijn de sporen nog hier en daar aan te wijzen, ja vele van onze hoofdwegen zijn er nog altijd de voortzetting van. Zelfs ontoegankelijke moerassen zijn door de Romeinen met gevlochten drijvende wegen begaanbaar gemaakt. In de middeleeuwsche „hagedochten" meent men nog Romeinsche waterleidingen te herkennen. Grondslagen van Romeinsche kasteelen, tot op het zeestrand toe, overblijfsels van legerplaatsen en villa's konden nog hier en daar worden ontgraven. Hoeveel er door de Romeinen bij ons gebouwd is, wat later weer in puin viel of verwoest werd, zien wij nog uit oude kerken en andere middeleeuwsche gebouwen, voor wier bouw de in overvloed gevonden tichelsteenen gebruikt werden, welke door vorm en kleur en dikwijls ook door het fabrieksmerk van den tichelbakker hun Romeinschen oorsprong duidelijk vertoonen.

Talrijke vondsten van munten met Romeinsche keizerskoppen bewijzen, hoe gaarne hier het Romeinsche geld werd aangenomen door de Germanen, van welke Tacitus zegt, dat zij zelfs de liefde voor het geld van de Romeinen hebben moeten leeren. Nog tot in de twaalfde eeuw toe waren bijna geene andere gouden munten in omloop dan de Romeinsche gulden (aureus) en de „besant" van het Oostersch-Romeinsche rijk naast den zeldzamer „sol" en „tiers de sol" der Merowingen en Karolingen. De zilveren munt, die zij zelf sloegen, was nog altijd de Romeinsche denarius, maar in miniatuur.

Zelfs het Germaansche godendom was gelatiniseerd. Altaren en geloftesteenen voor Germaansche goden en godinnen droegen Latijnsche opschriften, en tot in onzen tijd toe zijn

er reeksen van woorden in onze taal, die reeds in den Romeinschen keizertijd daarin uit het Latijn zijn opgenomen, meestal als benamingen van voorwerpen, die de Germanen eerst door de Romeinen leerden kennen en die er voor ons dus de overtuigendste oorkonden van zijn, hoe verbazend veel onze voorouders aan de beschaving der Romeinen te danken hebben. Zelfs lezen en schrijven hebben zij van de Romeinen moeten leeren: was het dus wonder, dat van den aanvang af de Romeinsche litteratuur voor hen de voorbeeldige, onovertreffelijke, de classieke litteratuur werd!

Zoo ging het in den bloeitijd van het Romeinsche keizerrijk; maar de val van den kolos door de aanvallen van alle kanten op hem gedaan, door het opdringen van nieuwe Germaansche stammen en bondgenootschappen — bij ons van de weldra door de Saksen gevolgde Franken, die het reeds onder Rome's invloed beschaafde eiland der Bataven eerst bedreigden en later overweldigden — de val van het Romeinsche rijk bracht in den gang der van Rome uitgaande beschaving geene blijvende verandering. Voor de overmacht dezer indrukwekkende cultuur bogen de woeste Franken deemoedig het hoofd, vooral sinds zij aan hunne heidensche goden den rug hadden toegekeerd en zich met fierheid hadden opgeworpen als de ware beschermers van het Christendom en wèl het als orthodox gestempelde, het Latijnsche Christendom van Rome.

In de bekeering van den eersten Hlodwîg vierde de Latijnsche beschaving haar grootsten triomf, en sinds dien tijd hebben de Merowingische koningen hun uiterste best gedaan, het grove Germaansche lichaam te wringen in het gewaad der Latijnsche cultuur. Dat het hun maar zelden terstond gelukte, spreekt van zelf. Dat de hartstochtelijke Germaan soms plotseling dat uiterlijke kleed verscheurde en dan in eigen onbehouwen karakter te voorschijn sprong, is niet vreemd; maar voor allerchristelijkste koningen en vertegenwoordigers der Latijnsche beschaving gehouden te worden: dat hebben zij in elk geval gewild. Een Hilperik zelfs stelde er in de zesde eeuw eene eer in, de Frankische koningskroon te omwinden met den lauwerkrans, dien hij als Latijnsch dichter voor zich eischte.

Wat de Merowingische vorsten met moeite begonnen hadden, werd met reuzenkracht door Karel den Grooten voortgezet. Hij, de Limburger van afkomst, wiens stamgoederen lagen in de omstreken van het nog altijd Nederlandsche Landen en Herstal, en die tegenover de toen reeds geheel geromaniseerde Merowingen nog een onvervalschte Frank was met liefde voor zijne Frankische taal; hij, die dus had kunnen pogen eene zuiver Germaansche beschaving te vestigen, ook hij was tegen de overweldigende macht der oude cultuur niet opgewassen en hij werd de stichter van het nieuwe Romeinsche keizerrijk, eerst der Franken, later van alle Duitschers.

Hadden de latere Merowingen bij voorkeur hun hof te Parijs of te Soissons gevestigd, hij bleef met zijn hart levenslang in het stamland zijner vaderen, in het oude land der Neder-Franken, vanwaar eenmaal Hlodwîg was uitgetrokken, om Gallië te veroveren. Daar bouwde hij zijne schitterende paleizen, zooals te Aken en te Nijmegen, en daar hield hij hof. Daar vereenigde hij de geleerden uit alle oorden van Europa rondom zich, en terwijl zij er de Latijnsche schrijvers bestudeerden, schiepen zij een nieuwen Frankischen gedichtenschat in de taal van Latium. Gedichten te zijner eere en tot lof van zijne zonen weerklonken in Latijnsche hexameters. Zijn secretaris beschreef zijn leven in den stijl der classieken en persoonlijk zorgde hij er voor, dat er goede scholen gesticht werden, waaruit de Latijnsche beschaving zich zou kunnen verbreiden tot in de verste streken van het nieuwe Romeinsche rijk, ook waar de ruwe Friezen en woeste Saksen woonden, die van hem met het Christendom ook, zelfs onwillens, de vruchten der classieke beschaving moesten aanvaarden. Ook nadat het rijk van den grooten Karel uiteengespat was, bleef het Latijn in het geheele Westen de taal der geletterden. De Romeinsche litteratuur had het Romeinsche rijk weten te overleven en zou nog eeuwen lang haar invloed blijven doen gelden.

In één opzicht echter verschilde die letterkunde van de Romeinsche uit den bloeitijd der classieke litteratuur. Zij was niet meer heidensch zij was christelijk geworden, evenals omgekeerd het Oostersche Christendom in de groote wereldstad ten deele gelatiniseerd was; en de banierdragers van het

Christendom bleven tegelijk de verspreiders der Romeinsche beschaving, der classieke geleerdheid, der Latijnsche litteratuur, ook hier te lande.

Utrecht, dat zijn aanzien reeds aan Willebrord dankte, in het Noorden, Luik, waarheen mijter en kromstaf van Maastricht waren overgebracht, in het Zuiden, waren de brandpunten der letterkundige beschaving. De domschool te Utrecht was reeds ten tijde van Karel den Grooten onder leiding van Gregorius beroemd, en later werd de bisschopszetel daar door eene bijna onafgebroken rij van geleerde mannen ingenomen, dichters zoowel als prozaschrijvers van naam. Men denke slechts aan Radboud (900—917) en zijn opvolger Balderik, aan Ansfried (994—1010) en aan den beroemden Adelbold, die hem opvolgde, aan Willem van Gelre en Koenraad van Zwaben in de tweede helft der elfde eeuw. Te Luik bloeiden letteren en wetenschap in de tiende en elfde eeuw onder Ebrachar, Notker, Walbodo en Wazo.

En daarbij bleef het niet. Overal ontstonden kloosters met kloosterscholen, waar kunst en wetenschap werden gediend: de Egmonder boekerij, zoo rijk door den Trierschen aartsbisschop Egbert, den zoon van Graaf Dirk II, begiftigd en later zoo belangrijk door den abt Steven uitgebreid, getuigt van de belangstelling der Egmondsche Benedictijnen in letterkundige beschaving. Zoo ook had Friesland zijn St. Odulf te Staveren, zijn Foswerd, zijn Wittewierum, in de twaalfde eeuw door den geleerden kroniekschrijver Emo als abt bestuurd. Men denke verder aan de kloosters en kapellen van St. Lieven te Deventer, van St. Walburg te Zutfen en te Tiel, van St. Michiel te Middelburg, van St. Pieter en St. Bavo in Vlaanderen, van St. Geertruid in Zuid-, van Hilvarenbeek en St. Oedenrode in Noord-Brabant, en eindelijk, om maar niet alle te noemen, die het zouden verdienen, van St. Odiliënberg bij Roermond, Rolduc (Hertogen-rode), de stichting van Ailbertus (1204), en het beroemde St. Truyen bij Luik.

II.

De eerste beginselen der Dietsche dichtkunst.

Zooals men ziet, ontbrak het ook in Limburg niet aan de gelegenheid om de letteren te beoefenen, en onze oudste Nederlandsche dichter Heinrich van Veldeke, gesproten uit een adellijk geslacht, dat in de buurt van Maastricht zijne goederen bezat, heeft dus niet ver behoeven te reizen om die letterkundige beschaving op te doen, waarvan zijne werken getuigen. Waarschijnlijk zou hij in staat geweest zijn, St. Servaes, zijn schutsheilige en dien van Maastricht, in het Latijn te bezingen. Hoe kwam hij er toe, hij vermoedelijk het eerst in ons land, omstreeks 1170 juist een Nederlandsch gedicht te vervaardigen, waarin hij het leven van dien heilige verhaalde, de mirakelen, door hem verricht, beschreef en zijn lof verkondigde?

Een antwoord op die vraag kan slechts bij gissing worden gegeven, maar toch niet zonder behoorlijken grond. Het voorbeeld van de Middelfrankische dichters aan den Beneden-Rijn, wier gedichten hij ongetwijfeld heeft gekend, zal hem tot navolging hebben opgewekt, en misschien wel bepaaldelijk het *Annolied*, reeds in het laatst van de elfde eeuw geschreven ter verheerlijking van Anno van Keulen en zijn bisdom. Dat hij het gelezen en in eenige stijlwendingen nagevolgd heeft, kan althans niet worden ontkend. Maar ook heiligenlegenden, door Keulsche en Triersche geestelijken van het midden der twaalfde eeuw naar Latijnsche bronnen in Duitsche verzen overgebracht, zooals bv. die van St. Silvester en van St. Albaan, zullen hem allicht onder de oogen gekomen zijn.

Maar aan den Beneden-Rijn vond hij ook in gedichten van wereldlijken inhoud, schoon uit de pen van geestelijken gevloeid, aantrekkelijke voorbeelden, die hem tot navolging konden prikkelen. Hij kende de vrije vertaling, die Lamprecht (± 1130) van een Alexanderroman van Aubry de Besançon had geleverd, evenals *Ruolandes liet*, de vertaling van de *Chanson de Roland* door pfaffe Chunrat (± 1140). De romantische geschiedenis van Graaf Rudolf, evenzoo naar een Fransch model vervaardigd (± 1170), en Eilhart van

Oberge's *Tristrant und Isalde* (± 1175) had hij gelezen. Wat de dichters van die romans in hun dialect hadden gedaan, kon hij evengoed in het zijne, want zijne woonplaats lag op de grens van het Fransch en Nederduitsch taalgebied, en zóó zal hij reeds van zijne jeugd af aan met het Fransch en de Frankische letterkunde vertrouwd zijn geraakt.

Uit de Fransche romans deed hij eene gelukkige keus, namelijk van een werk, dat toen tot de meest moderne gedichten behoorde, den *Roman d'Eneas* (van ± 1150), en een gunstig toeval deed zijne *Eneide* eene vermaardheid erlangen, als weinige gedichten zijner tijdgenooten verwierven. Immers toen hij zijn nog onvoltooid werk ter lezing gegeven had aan Margareta van Kleef, de bruid van Lodewijk III, landgraaf van Thüringen, werd het hem (1174?) door diens broeder ontstolen en naar Thüringen meegenomen, waar hij, in den dienst van den landgraaf getreden, het negen jaar later ter voltooiing terug ontving. Zoo werd het in Duitschland bekend en meermalen vertaald. Het oorspronkelijke ging wel verloren, maar van de vertolkingen zijn de handschriften blijkbaar zeer verspreid geworden en in Duitschland maakte de *Eneide* grooten opgang. De uitstekendste Duitsche dichters der dertiende eeuw noemden zich VELDEKE's leerlingen.

Waaraan had onze oudste Nederlandsche dichter dien roem te danken? Vooreerst aan den voor dien tijd keurigen vorm. Door korte, paar aan paar rijmende versregels, ieder met drie, soms vier geaccentueerde lettergrepen, te gebruiken, had hij zich wel aangesloten bij de oudere Duitsche dichters, wier werken wij noemden, maar veel meer dan deze had hij zorg gedragen voor zuivere rijmen. Dat laat zich gemakkelijk verklaren. In Duitschland waren er vóór hem twee soorten van dichters: vooreerst de rondreizende speellieden met weinig kennis en weinig beschaving, voor wie de kunst eene broodwinning was, zoodat zij zich tevreden konden stellen, als zij, met hunne, door snarenspel begeleide, voordracht de slechte rijmen maskeerende, een oogenblikkelijken bijval hadden verworven; en vervolgens de geestelijken, die leering en stichting bedoelden en voor wie dus de inhoud hoofdzaak, de vorm bijzaak was. VELDEKE nu behoefde in kennis en be-

schaving voor de meeste geestelijke dichters zeker niet onder te doen, maar hij had een ander doel: hij wilde, evenals de speellieden, voedsel geven aan de verbeelding en het hart roeren door zijne wijze van vertellen, en, meer dan de speellieden, ook behagen door den schoonen gekuischten vorm, dien hij als kenner van Latijnsche en Fransche poëzie op prijs had leeren stellen, en die ook voor zijn gedicht meer een vereischte was, daar het bestemd was om gelezen te worden. Daarmee verwierf hij zich den roem, de eerste Duitsche dichter geweest te zijn, die het zuiver rijm had ingevoerd.

Meer echter beteekende het nog, dat hij met zijne *Eneide* in Duitschland een geheel nieuw soort van romantisch verhaal invoerde: het spiegelbeeld dier meer verfijnde beschaving, die reeds heerschte in de kringen van den Franschen adel en die ook buiten Frankrijk langzamerhand begon door te dringen. De stof van den roman was zeker niet nieuw: Virgilius had haar geleverd; maar de inkleeding er van beantwoordde volkomen aan de vage voorstelling, die men toen reeds in Duitschland van de Fransche ridderlijkheid en „hovesceit" (courtoisie) bezat. De oude Trojanen en Latijnen, die in den roman streden om de bakermat der latere wereldheerschappij, waren Fransche ridders, zoo hoffelijk en edelmoedig als men zich die maar kon voorstellen, even moedig in den strijd als vaardig in het tournooi. Schitterende pracht en artistieke weelde omgaf hen van alle kanten en de oude vierkante ruwheid was uit hunne rijkversierde zalen gebannen. Hartstocht ontbrak er niet, maar uitte zich aanvankelijk schuchter in eerbiedig hoffelijke taal en beeldspraak, om, langzaam aanzwellende, ten slotte te woeden als eene verterende vlam: een spel met vuur, waartegen door den dichter wel gewaarschuwd, maar waarin tegelijk door hem les gegeven werd.

Veldeke was edelman en gevoelde zich te huis in den ridderkring van zijn Franschen voorganger, en dat hij het niet beneden zich geacht had als edelman aan den beroepsdichter den handschoen toe te werpen, bewees op zich zelf reeds, dat hij in dien kring paste. Het was daar namelijk mode geworden naar de dichterkroon te dingen, sinds aan de Provençaalsche hoven vorsten en edellieden, ja zelfs aan-

zienlijke edelvrouwen, den rondreizenden zanger het werk uit de handen genomen hadden en „trobador" een eeretitel was geworden.

In Zuid-Frankrijk nochtans was de meest geliefde dichtvorm nooit het episch verhaal geweest en is de ridderroman het ook nooit geworden. Daarvoor heerschte meer smaak en aanleg in het sterker gegermaniseerde Noord-Frankrijk, want de epische poëzie was van oudsher de eigenlijke poëzie der Germanen. In Provence bloeide het lied, in rijke verscheidenheid van strophenvorm, in elken toon, over elk onderwerp, dat het gemoed in beroering bracht, en in de eerste plaats het minnelied. Ook dat voerde VELDEKE in Duitschland in. Drieëndertig minneliederen in verschillenden toon en strophenvorm zijn ons van hem bewaard gebleven; en al moge de liefde voor de natuur, die er uit spreekt, ook het bewijs zijn van het Germaansche bloed, dat VELDEKE doorstroomde, in andere opzichten zijn zij geheel en al de weerklank der Provençaalsche canzones.

De liefde wordt daarin verheerlijkt als een veredelend genot, de vrouw als eene godin, de hoogste vereering waard. Haar te mogen dienen is een kostbaar voorrecht, een dankbare blik uit hare vriendelijke oogen het begeerlijkste loon. De gunst der meesteresse van het hart is als koesterend en opwekkend zonlicht; wie er door bestraald wordt, is onveranderlijk blijmoedig en heeft niets meer te begeeren. Wie reëele gunsten verlangt, zou de betoovering van dat genot verbreken en zich een onwaardig dorper toonen, verraad plegend aan de goddelijke liefde zelf.

Er spreekt uit die reine, onbaatzuchtige vereering der geïdealiseerde vrouw zeker een zielzucht naar het hoogere, het onstoffelijke, maar de mensch is nu eenmaal niet enkel ziel. Ook VELDEKE ondervond het. Als een berouwhebbend zondaar klaagt hij: „De vogelen zingen in de bloeiende twijgen en 't is dus de rechte tijd om vroolijk te zijn, maar helaas! ik kan het niet wezen. Ik heb door eigen schuld de gunst verloren der schoonste vrouw, die in de wereld leeft. Verblind door 't schoon van mond en oogen, werd ik bevangen door de zoete dwaasheid haar te willen omhelzen. Onvoorzichtige domkop, die ik was; want nu heb ik mij haar misnoegen op

den hals gehaald. En had zij hem eens niet haar misnoegen getoond, wat dan? Dan zou gebeurd zijn, wat zoo vaak geschiedde. De ijdelheid der schoone woorden zou openbaar geworden zijn, het geloof, dat de dichter ons moet afdwingen, zou hem in 't vervolg ontzegd zijn geworden, en inderdaad de handelingen van menig ander ridderlijk minnezanger hebben het ten slotte tot eene heerschende meening gemaakt, dat vrouwendienst ijdele galanterie is, huichelarij van reinheid en edelmoedigheid, hoogstens een bedrieglijke waan van het oogenblik, in het gunstigste geval eindigend met ontgoocheling van de vrouw, die aan hare eigene voortreffelijkheid en haar invloed op den dwependen zanger was gaan gelooven, in het ergste geval leidend tot schande of echtbreuk, wat van zelf het gevolg was van de voorstelling der meeste minnedichters, dat vooral onder de gehuwde vrouwen het ideaal van vrouwelijke voortreffelijkheid te vinden was. Eene eeuw na Veldeke gelooft men aan de oprechtheid der poëtische liefdesbetuigingen, althans hier te lande, niet meer. Velen, heet het dan, zeggen in liederen of gedichten, dat zij door liefde bevangen zijn, maar „men cans niet geschouwen"; velen herhalen u telkens dat zij wegkwijnen van liefde, maar „achter maecsi die mouwen", achter uw rug lachen zij u uit.

In onze middeleeuwsche letterkunde heeft het ridderlijk minnelied nooit gebloeid, althans er is ons niet veel van bewaard gebleven. Behalve Veldeke's bundel hebben wij — en wel eerst eene eeuw later — nog slechts enkele soortgelijke liedjes van den ridderlijken hertog van Brabant, Jan I, maar de luchthartige toon van één dezer bewijst toch reeds, dat de natuur bij hem begon mee te spreken. 't Is een dansliedje, eene soort van pastourelle, die ik aldus vertolk uit de Duitsche vertaling, waarin het ons alleen bewaard is: „In de Meimaand, 's morgens vroeg, was ik opgestaan; in een schoon boomgaardekijn wilde ik spelen gaan; daar trof ik drie meisjes aan: de eene zong voor en de andere na: harba lori fa! — Toen ik daar het schoone kruid zag in 't gaardekijn en vernam het zoet geluid van die meisjes fijn, moest ik met haar vroolijk zijn, en ik zong de meisjes na: Harba lori fa! — Haar, die ik van deze drie de allerschoonste vond, sprak

ik aan en om haar leest sloeg ik d'arm terstond, 'k wou haar kussen op haar mond, maar zij riep: laat staan en ga: Harba lori fa!"

Dat JAN VAN BRABANT de liedjes van VELDEKE gekend heeft, is mogelijk: ook in Duitschland schitterde hij op tournooien, evengoed als in Frankrijk en Engeland; maar de Fransche en Provençaalsche modellen kende hij zeker, al ware het alleen maar door de Fransche liedjes, die zijn vader had gemaakt. Tot ons land zijn VELDEKE's liedjes misschien niet eens doorgedrongen. Zelfs van bekendheid met de *Eneide* vinden wij slechts een enkel spoor. Zijn *Servaes* echter is in Limburg bekend gebleven, en zoo is het wel mogelijk, dat zijn voorbeeld daar navolging heeft gevonden. Althans in eene oorkonde van 1202, waarbij het bisdom Luik — en Limburg behoorde daartoe — georganiseerd werd, gebood de pauselijke legaat, dat alle in Romaansch en Duitsch geschreven boeken over de heilige schrift bij den bisschop moesten worden ingeleverd ter beoordeeling. Er schijnen toen dus kettersche boeken in de volkstaal in omloop te zijn geweest. Ongelukkig verhindert onze gebrekkige kennis van de chronologie der middeleeuwsche geschriften ons te eenemale, uit te maken, of er in de 13de eeuw in Limburg gedichten zijn vervaardigd. En toch is dat zeer waarschijnlijk.

De comische voorstelling van den beer of beermensch *Wisselauw*, die door Geernout, zijn meester, aan het hof van den reuzenkoning Espriaen wordt gevoerd en daar het bedreigde leven der kleine mannen redt door den op verraad broedenden reuzen ontzag in te boezemen, o.a. door den „liefsten coc Brugigal" in den kokenden ketel te werpen en dan voor de oogen van den ontstelden Espriaen op te smullen, is zoo geheel in den geest van de Duitsche „Spielmannsdichtung" van den Beneden-Rijn, dat men het geschreven moet achten in den tijd, toen die „Spielmannsdichtung" nog bloeide, d.i. omstreeks 1200, en in dat Zuidoostelijk deel van ons land, waar die dichtkunst bekend kon wezen.

Fragmenten eener vertaling van het *Nibelungenlied* in den gebrekkig nagevolgden strophenvorm van het oorspronkelijke schijnen ook reeds in de eerste helft van de 13de eeuw in Limburg vervaardigd, al zou de taal er ook niet aan doen

denken, want deze beide gedichten zijn in onze letterkunde de eenige, die hunne stof aan de Duitsche heldensage ontleenden. Ook is het onwaarschijnlijk, dat Limburg eene eeuw lang geen enkel letterkundig gewrocht zou hebben opgeleverd, terwijl wij uit de 14de eeuw toch weer Limburgsche geschriften kennen: in proza, reeds uit het begin dier eeuw, een voortreffelijk *Leven van Jezus*, dat aan den *Tatian* herinnert, en, uit het einde, een grooten bundel *Sermoenen*, die ook weer uit het Hoogduitsch zijn vertaald, waarbij dan als gedichten nog een paar uit het Latijn overgebrachte heiligenlevens te voegen zijn.

Mag Limburg er zich op beroemen, dat dáár het eerst eene Nederlandsche litteratuur is ontstaan, die ons reeds met verschillende soorten van middeleeuwsche poëzie heeft doen kennis maken, voor het Zuidwestelijk deel van de Nederlanden schijnt de letterkundige ontwikkeling toch niet van Limburg te zijn uitgegaan. Van voldoende bekendheid met de Limburgsche letterkunde toch vinden wij in Brabant en Vlaanderen geene bewijzen, nog minder van eenigen invloed der Oostelijke dichtkunst op die van het Westen. Het komt mij voor, dat in Vlaanderen en Brabant de Nederlandsche letterkunde zich in wat later tijd weer opnieuw heeft ontwikkeld onafhankelijk van hetgeen in Limburg was gebeurd. Wat nu zal daar den stoot hebben gegeven tot het schrijven in de volkstaal?

Dáár is, meen ik, het schrijven in de volkstaal vooral van de regeering uitgegaan, en wel bepaaldelijk van de regeering in de groote steden, die, door hare toenemende aan den groothandel verschuldigde welvaart, kleine republieken waren geworden, waar altijd druk werk was aan den schepenbank zoowel als in de poortershalle of in de gildehuizen, met name te Iperen, Brugge, Gent en Antwerpen. Lang was de staatstaal nog uitsluitend Latijn geweest, en de keizerlijke kanselarij handhaafde die taal nog tot in het midden der 14de eeuw, maar in de eerste helft der 13de gaf Gravin Johanna van Vlaanderen een goed voorbeeld door hare charters in eene der beide landstalen van haar graafschap uit te vaardigen, namelijk het Fransch, ook hare eigen spreektaal en de taal van haar hof. Het onmiddellijk gevolg

daarvan was, dat ook de adellijke heeren en stedelijke regeeringen in hunne oorkonden het Latijn afschaften en, daar in het grootste gedeelte van dat gewest door de bevolking Nederlandsch werd gesproken, was het natuurlijk van zelf het Nederlandsch, dat er officiëele schrijftaal werd, behalve in de stukken, die van de grafelijke kanselarij uitgingen, want daarin werd, tot groote ergernis van de poorters der Vlaamsche steden, bijna uitsluitend Fransch gebruikt. In Brabant verving de hertog het Latijn eerst tegen 1280 door de landstaal, eerst alleen de Fransche, spoedig ook de Nederlandsche. In Holland kon natuurlijk van eene Fransche regeeringstaal geene sprake zijn; de eerste niet Latijnsche keur, in 1255 door Graaf Willem II geschonken, was dan ook opgesteld in het Nederlandsch, waaraan door Floris V later de alleenheerschappij werd verschaft in de grafelijke kanselarij.

De clerken, die vroeger Latijn hadden geschreven, moesten nu hunne spreektaal tot schrijftaal omscheppen, en toen zij dat eenmaal voor de regeeringsacten hadden gedaan, konden zij hunne, zeker met eenige moeite verworven, vaardigheid ook dienstbaar maken aan de vertaling van Latijnsche of Fransche gedichten. Na eenige oefening viel hun ook het rijmen niet moeielijk meer. Natuurlijk is het niet onmogelijk dat reeds vóór het midden van de 13de eeuw in Vlaanderen, Brabant of Holland de een of ander Nederlandsch dichter is opgetreden, schoon ons daarvan met zekerheid niets bekend is, en slechts van enkele dichtwerken, bv. de fragmentarische vertaling van Benoit de St. More's *Histoire de Troyes* door SEGHER DENGOTGAF, te vermoeden valt, dat zij wat ouder zullen zijn, dan 1250; maar van dien tijd af treden er bekende dichters in betrekkelijk groot aantal op. En wat mij in deze voorstelling van het ontstaan onzer letterkunde in het Westen van ons land versterkt, is, dat wij onder de beste en bekendste dichters zoovele clerken aantreffen. DIEDERIC, de vertaler van den *Floris ende Blancefloer*, was scepenclerc of secretaris van het ambacht Assenede, JACOB VAN MAERLANT werd, na eerst koster geweest te zijn, scepenclerc van Damme, in welk ambt hem PHILIP UTENBROEKE schijnt te zijn opgevolgd. Iets later, in het begin der 14de eeuw, was JAN VAN BOENDALE scepenclerc van Antwerpen, en toen had

reeds in Holland MELIS STOKE, die als clerc aan de grafelijke kanselarij verbonden was, ons zijne Rijmkroniek geschonken. Eene eeuw later, als heksluiter van de periode der middeleeuwsche letterkunde, treffen wij in Den Haag weer een ambtgenoot van hem aan, DIRC POTTER, een „scriver van den bloede", zooals hij zich zelf heet. Wie ook maar eenigszins met de geschiedenis onzer letterkunde vertrouwd is, weet, dat ik met hen tevens bijna alle hoofdvertegenwoordigers van onze middeleeuwsche poëzie heb genoemd: beroemde toongevende mannen.

III

De Frankische ridderromans.

Dat de clerken bij hun eerste optreden als dichter noch in vorm, noch in stof oorspronkelijk konden wezen, spreekt van zelf. Zij moesten zich wel aansluiten bij hunne voorgangers in andere talen, en bij welke zouden zij dat wel eerder doen dan bij die dichters, die zij in hunne naaste omgeving zagen, aan het Vlaamsche en Brabantsche hof: de „menestreelen" of dienstlieden der heeren, die niet alleen Fransche romans voordroegen, maar ze ook zelf maakten of oudere epische verhalen omwerkten, moderniseerden, d.i. van den monorimenvorm — strophen van talrijke door één rijmklank verbonden versregels — overbrachten in den nieuweren vorm: paar aan paar rijmende versregels van acht tot twaalf lettergrepen. Vooral in de voorafgaande periode (het eind van de 12de en de eerste helft van de 13de eeuw) waren er onder de Fransche menestreelen in Vlaanderen en Brabant dichters van groot talent geweest, die ook een daaraan evenredig aanzien genoten, al zag ook de geestelijkheid hun invloed met leede oogen, ja soms zelfs met ergernis aan. De namen van een Chrestien de Troyes in de 12de, van een Manessier of Adenez li Rois in de 13de eeuw te noemen, is voldoende om te doen beseffen, hoe welig de romantische dichtkunst destijds aan de Belgische vorstenhoven bloeide, meer dan in Frankrijk zelf.

Fransche romans te vertalen was nu der clerken eerste werk. Er waren er van verschillenden inhoud en ook van

verschillend karakter, naar den tijd waarin zij gedicht waren. Er waren er, voortgekomen uit de oude epische liederen der Franken, echte geschiedzangen, maar waarin de historie was overgeleverd in den vorm, dien eene, door geene critiek getemperde, stoute volksverbeelding er aan had weten te geven. Zonder eenig begrip van chronologie waren verhalen uit den tijd der Merowingen daarin dooreengeweven met andere uit de luisterrijke eeuw van Karel den Grooten en de daarop volgende periode zijner verzwakte en ontaarde nakomelingen. Den nationalen roem der Franken verkondigend, waren zij tevens de gedenkboeken van de vele zegepralen, door het Christendom op Muzelmannen en heidenen behaald, in het Zuiden van het Frankische rijk, waar de Mooren teruggedrongen, in het Noorden en Oosten, waar wilde Friezen en ruwe Saksen tot onderwerping gebracht waren.

Bijna al die grootsche herinneringen van het verleden knoopten zich vast aan de roemruchtige regeering van dien éénen machtigen Frankenkoning Charlemagne, dien men zich dacht als de latere Fransche koningen, gezeteld op zijn troon te midden van de twaalf pairs van Frankrijk, wijze en eerwaardige bisschoppen, geweldige, onverschrokken baroenen. De roem van Karel Martel was verbleekt; wat hij had verricht was toegedicht aan zijn beroemden kleinzoon; maar ongelukkig was ook op rekening van dien éénen grooten Karel gesteld, wat door zijne drie naamgenooten uit lateren tijd: den „kalen", den „dikken" en den „eenvoudigen", dikwijls maar al te slecht was gedaan. En juist omdat de epische overlevering een letterkundigen vorm had aangenomen in den tijd, waarin het koninklijk gezag in minachting was geraakt en de onafhankelijkheid der groote leenmannen de maatschappij had prijsgegeven aan het recht van den sterkste, juist daarom waren het die pairs bij anticipatie, die in de Frankische romans de heldenrol vervulden, soms strijdend voor Charlemagne, soms in opstand tegen hem.

Het ligt in de bedoeling van dit werk, alleen met enkele woorden aan de bij ons vertaalde romans uit dien sagenkring te herinneren, maar als wij ons deze voor den geest roepen, dan zien wij den reusachtigen *Roeland*, alleen, nadat allen om hem heen gesneuveld zijn, den strijd in de vallei van

Ronceval volhoudend tegen een heirleger van Saracenen, tot hij eindelijk zijne krachten voelt afnemen en, uit vrees dat zijn lijk en zijn kostbaar zwaard Durandal in de handen der ongeloovigen zal vallen, door hoorngeschal de hulp zijns keizers inroept, maar — geweldig in alles! — met zooveel kracht op den ivoren hoorn blaast, dat hem de slapen barsten, en hij bewusteloos neerzijgt. Keert hij nog eens voor een oogenblik tot bewustzijn terug, dan is het omdat een der vijanden toesluipt om hem hoorn en zwaard te ontrooven. Zijne laatste, nog altijd geweldige, krachten verzamelend, doet hij den roover bezwijken door één slag met den hoorn zelf en dan heeft hij met het leven afgerekend. Het hoorngeschal had den keizer bereikt. Angstig verbeiden wij zijne komst, en eindelijk, daar nadert hij aan het hoofd van zijn leger; maar, te lang door Ganelon, den verrader, teruggehouden, komt hij eerst op het bloedig slagveld aan, als het te laat is en Roeland daar ligt uitgestrekt als een eik tusschen struikgewas, zooals het in een anderen roman van Garijn van Lorreinen heet. Maar het zwaard is in veiligheid, want God heeft zijn engel gezonden, om dat wapen, waarmee zoo onverschrokken voor het Christendom was gekampt, voor ontheiliging te behoeden. Vreeselijk is de wraak, die Karel neemt over den dood van zijn trouwsten en dappersten krijgsman.

Andere romans stellen ons de grooten des rijks voor in hun verzet tegen den rijksvorst. Zulk een is *Ogier*, die geen recht kan krijgen voor den moord zijns zoons en die om zijn verzet tegen den wreeden tiran, den bestuurder van het rijk — ook weer Karel den Grooten — door dezen jaren lang wordt vervolgd en eindelijk gevangen en gekerkerd wordt, maar ten slotte triomfeert, als Karel geen ander middel weet, om den woesten inval der heidenen tegen te houden, dan hem aan het hoofd te plaatsen van zijn leger.

Zulk een man was ook *Willem van Oringen* (Oranje), de markgraaf met den in den strijd verminkten neus (*le marquis au cort nés*) of Willem van Provence, die omstreeks 975 het latere prinsdom Oranje op de Saracenen veroverde, maar op wiens rekening de krijgsdaden van vele andere, vooral Normandische, Willems zijn gesteld, zoodat hij de held werd van een geheelen cyclus van romans, van welke er echter

maar één — en wel door CLAYS VAN HAERLEM, Verbrechtensone — bij ons vertaald schijnt, namelijk *Li moniages Guillaume*. Deze roman behandelt Willem's laatste levensjaren als monnik, en kluizenaar, wanneer hij door boete en zelfverloochening de zonde tracht uit te wisschen, die hij door zijne vele ruwe krijgsdaden op zich geladen had. Eene heiligverklaring was daarvoor zijn loon, en in het Latijn kon men toen ook (en kan het nog) een heiligenleven van hem lezen, in geheel anderen toon geschreven, dan waarin de Fransche roman en de Dietsche vertaling van dat monniksleven gewaagt. In den roman is Willem onder de haren pij nog altijd dezelfde man van ijzer en staal gebleven, met reuzenkracht, ontembaren moed en teugelloozen hartstocht, die onder de vreedzame kloosterbroeders geheel misplaatst is en dien zij met schrik en beven in hun midden moeten dulden. Om van den welmeenenden, maar voor het kloosterleven zoo weinig geschikten ordebroeder verlost te worden, zenden zij hem naar het zeestrand om visch te koopen, wetend, dat zijn weg hem dan door een bosch leidt, dat door roovers onveilig wordt gemaakt. De abt van het klooster hoopt, dat die tocht hem het leven zal kosten, te meer omdat hij hem — den ongewapende — nog bovendien als heiligen plicht oplegt, zich eerst te verdedigen in het uiterste geval, namelijk wanneer men hem met al het andere en met zijne bovenkleeren ook nog zijn gordel wil trachten te ontrukken. Maar juist dat verbod wekt zijn ouden strijdlust weer op. Hij bindt zich een kostbaren gordel — begeerlijken buit voor de roovers — om de lendenen en geeft den knaap, die hem op den tocht vergezelt, bevel, zóó luid te zingen, dat hij niet onopgemerkt kan blijven. Zoo tart hij de roovers als 't ware om hem aan te vallen. Eerst laat hij zich geduldig van alles berooven, maar als ook zijn gordel gevaar loopt, ziet hij zijn tijd gekomen en mag hij weer als in de dagen van voorheen zijne reuzenkracht toonen. Wapens heeft hij niet, maar aan zijn paard ontscheurt hij een poot en daarmee verslaat hij, als een andere Simson, zeven van zijne aanvallers, terwijl de overige verschrikt de vlucht nemen. Te huis gekomen, slaat hij nu, in woede over de valschheid zijner ordebroeders, alles in het klooster kort en klein, en dan, beseffende dat hij

alleen vroom kan leven in de eenzaamheid, vestigt hij zich als kluizenaar te Gellone. Bovenmenschelijke zelfverloochening werd er vereischt om zulk een reuzenhartstocht te betoomen, en de romanschrijver heeft dat ook duidelijk willen doen uitkomen, als hij verhaalt, hoe ook God zelf met welgevallen zijne heldenworsteling had gadegeslagen en op zijn gebed het door hem zoo deerlijk verminkte paard wonderdadig weer heelt.

Men begrijpt, hoe deze man moet zijn opgetreden vóór hij zich tot het kloosterleven begaf, in zijne jonge jaren, toen hij de door de Saracenen belegerde stad Narbonne ontzette, later toen hij den geweldigen strijd streed tegen den reus Corsolt, die hem voor goed de neusspits kortte, of toen hij het waagde met een vrachtwagen vol tonnen, waarin krijgslieden verborgen waren, de stad Nîmes te overrompelen, of toen hij door zijn ontzagwekkend optreden voor Karel's zwakken zoon Lodewijk den troon wist te redden, maar, slecht hoveling als hij was, het moest aanzien, dat ieder aan het hof, zelfs op zijn raad, met goederen werd begiftigd, behalve hij zelf alleen. Toen greep hij — en de geschiedenis weet zoo iets van een anderen Willem van Normandië te verhalen — de keizerin, zijne zuster, die zijne voorspraak had moeten zijn, bij de vlechten en sleurde haar in haar eigen paleis rond voor de oogen van den keizer en de sidderende hofbeambten.

Een niet minder geweldig man treffen wij aan in *Renout van Montalbaen*, die den onverzoenlijken haat tegen Karel, zijn heer en oom van moederszijde, heeft geërfd van zijn vader Haymijn: een haat zóó fel, dat zijn vader den dood gezworen had van al Karel's mannelijke bloedverwanten en dus ook van zijn eigen kinderen, de zoons van Karel's zuster Aye. Waren hij en zijne drie broeders, Ritsaert, Writsaert en Adelaert, door hunne moeder niet in het geheim ter wereld gebracht en opgevoed, buiten weten huns vaders, hun leven zou het grootste gevaar geloopen hebben. Eerst als zij tot kloeke mannen zijn opgegroeid, en hij zelf tot een waren heldenkolos, en als ook zij met Karel in vijandschap zijn geraakt, wil hun vader hen als zijne echte zonen erkennen en liefhebben. Maar in ballingschap moeten zij rondzwerven,

met hun vieren gezeten op het ééne reuzenpaard Beyaert, door Renout getemd, nadat het in een put was gebannen geweest door de tooverkunsten van zijn oudoom *Madelghijs*, wiens wonderlijke geschiedenis wij in een anderen grillig fantastischen roman afzonderlijk beschreven vinden.

In ruwheid doet Renout, de stichter van Montalbaen (eigenlijk Montauban, d.i. mont des aubains) aan de Gironde, voor Willem van Oringen niet onder, want, al mag hij ook niet in de eerste plaats een wreedaard genoemd worden, toch is het in overeenstemming met zijn geheele karakter, dat hij den bode, dien hij met eene beleedigende opdracht naar den keizer zendt, vooraf een oog uitsteekt en eene hand afkapt met de bedreiging, hem ook van het andere oog en de andere hand te zullen berooven, als hij zijn last niet stipt zal hebben uitgevoerd. Zijn ruwe, ongebreidelde hartstocht vertoont zich ook eigenaardig in het goed geteekend tooneeltje, dat ons voor oogen voert, hoe hij, door heftig verlangen gedreven om zijne moeder nog eens te zien, met levensgevaar en vermomd het land betreedt, waaruit hij verbannen is, maar dan bij de begroeting zoovele drinkschalen achtereen ledigt, dat hij zonder bewustzijn neerzinkt en zoo spoedig mogelijk heimelijk door zijne broeders in veiligheid moet worden gebracht.

Toch zijn er in dezen roman ook aandoenlijke tooneelen, zooals dat, wanneer de jammerlijk vervolgde held, het hoofd in den schoot leggend, aan den dwingeland, die zijn koning is, het zwaarste offer moet brengen, dat hij brengen kon, zijn goed en trouw ros Beyaert, dat hij, met innige smart in het hart, beloofd heeft te zullen verdrinken en dat, met molensteenen aan de pooten gebonden, worstelt om zich boven water te houden; dat, ofschoon met menschelijk verstand begaafd, niet spreken, alleen weenen kan, en eindelijk zijn meester met een laatsten onvergetelijken blik aanziende, in den diepen stroom wegzinkt.

Van eene reusachtige vijandschap tusschen twee geslachten, de Lorreinen en de Bordeloisen, als bloedveete overgegaan van vader op zoon, van zoon op kleinzoon, verhaalt ons de omvangrijke *Roman der Lorreinen*, waarvan wij nog slechts groote brokken kennen, maar van eene afmeting en structuur

als het kolossale Pergameensche beeldwerk in het Museum te Berlijn. Ons bestek laat ons niet toe, stil te staan bij den eersten, onder koning Pepijn gevoerden strijd van de Bordeloisen Fromont en Willem met de Lorreinen Garijn en Begge, die beiden, de eerste op eene everjacht, de laatste in eene hinderlaag, verraderlijk worden vermoord, noch bij den strijd door hunne nakomelingen onder Karel den Grooten en Lodewijk den Vromen voortgezet, waarbij Gelloen — een dubbelganger van den Ganelon uit het Roelandslied — met valschheid en verraad en in bondgenootschap met de Saracenen de Bordeloisen tijdelijk doet zegevieren op de Lorreinen, die in het geheele reuzenepos de grootsche, maar niet altijd even edelmoedige heldenfiguren zijn.

Vertalingen van andere romans uit den Frankischen sagenkring zijn ons slechts door kleine fragmenten bekend, zooals de roman van *Floovant*, de eenige waarvan een Merowing de held is, namelijk Dagobert I, die er echter niet onder zijn eigen naam, maar onder dien van Floovant optreedt en door den dichter — niet tot zijn nadeel — vereenzelvigd wordt met den oudsten zoon van Clovis, den eersten Christenkoning der Franken. Ook hier is de strijd met de Saracenen het hoofdonderwerp, waarin de blinde heidenen (Mooren of Saksen) met het zwaard gedood of bekeerd en, evenals ook in verscheidene andere romans, hunne lieftallige dochters door de liefde bedwongen en tot het Christendom gevoerd worden. Van dien strijd tegen Mamoet en Apollijn gewagen ook de *Geraert van Viane*, de *Aubri de Borgengoen*, de *Aiol*, het fragment, waarin Gwidekijn (d.i. Wittekind) van Saksen wordt bestreden, en de *Lohier en Malart*, die wel grootendeels in Constantinopel speelt en duidelijk den jongeren invloed der kruisvaartromans openbaart, maar merkwaardig is, omdat het laatste gedeelte er van (het verhaal der overwinning van Gormond en Isembart door koning Lodewijk) blijkbaar eene omwerking is van een ouderen Franschen roman, waarin de roemrijke zege, door koning Lodewijk III in 881 bij Saucourt op de Noormannen bevochten, in anderen trant werd verhaald dan in het bekende Lodewijkslied uit den tijd der overwinning zelf.

Eénig onder de Frankische romans staat bij ons de in zijn

geheel bewaard gebleven *Karel ende Elegast*, een kunstwerk als weinige andere uit onze middeleeuwsche litteratuur, tegenover de teugellooze breedsprakigheid der andere romans beknopt en sober, zonder overtollige episoden, in al zijne deelen wèl overdacht en getuigend van smaak en geest tevens. Doch niet alleen daardoor onderscheidt zich deze roman van de andere: hij is ook de eenige, waarin Karel de Groote zelf een van de beide helden is. Zijn leven wordt door eene samenzwering bedreigd, hij weet dat niet, maar God zendt hem des nachts een engel, die hem herhaaldelijk aanspoort „uut stelen te gaen." Als Karel daartoe ongemerkt — want God had de poortwachters in diepen slaap gedompeld — zijn paleis te Ingelheim heeft verlaten, maar nu niet weet, wat hij moet doen, voert het gelukkig toeval — of Gods bestuur — hem hertog Elegast te gemoet, eens door hem verbannen om een gering vergrijp en daarom in zijne ballingschap roofridder geworden, maar nu voor den keizer, die zijn naam verbergt en zich ook voor roofridder uitgeeft, een welkom gezel. Gedurende den nachtelijken tocht komt Karel tot het besef, dat hij als landsheer in Elegast een trouw vriend bezat, dien hij te onrechte had verbannen, en heeft hij tevens, door Elegast bij te staan bij de inbraak in Egghermonde, de burcht van zijn zwager Eggheric, gelegenheid te ontdekken, dat deze eene samenzwering tegen zijn leven heeft gesmeed en reeds den volgenden dag zijne booze plannen zal uitvoeren. Toen wist Karel, waarom God hem had opgedragen uit stelen te gaan. Natuurlijk wordt nu de aanslag verijdeld. De samengezworenen worden gevangen genomen en Elegast, die Eggheric in een gerechtelijken tweekamp overwint, wordt in eere hersteld.

Ofschoon de hoofdstrekking van dit verhaal ernstig is, heeft de dichter er een vroolijk karakter aan gegeven, omdat hij Karel tegenover den behendigen Elegast, die ook tooverkunsten verstaat, als gewaand roofridder, angstig bovenal dat hij als keizer zal herkend worden, een komiek figuur laat maken door zijne te vergeefs ontveinsde onbeholpenheid, die hem echter niet tot oneer verstrekt en ons niet verhindert in hem den grooten keizer, den kloeken krijgsman, den nadenkenden en rechtvaardigen rijksbestuurder te zien. Eene elfen-

mythe is hier met eene historische overlevering ineengeweven, en in sommige opzichten herinnert de roman aan een tooversprookje, wat met de andere epische gedichten uit dezen sagenkring overigens nooit het geval is. De hoofdpersonen zijn dan ook geene epische heroën, maar gewone menschen; en terwijl van den eenen kant een even godsdienstige als humane geest uit het gedicht spreekt, bevat het van den anderen kant tafreeltjes, met zooveel ironie geschetst, dat ons bij de lezing meermalen een glimlach op de lippen komt, zooals die bijna doorloopend door onzen Reinaert wordt gewekt.

IV.

De Roman van den Vos Reinaerde.

In den *Roman van den Vos Reinaerde* heeft onze middeleeuwsche litteratuur haar hoogtepunt bereikt. Dit gedicht behoort dan ook tot het weinige in onze letterkunde, wat tot de classieke werken der wereldlitteratuur wordt gerekend. En toch is ook het Nederlandsche gedicht eer te beschouwen als het voortreffelijkste, dan als het meest oorspronkelijke dierdicht, dat ons uit de middeleeuwen over is. De Aesopische fabels in Latijnsche redactie waren voor de dichters der oudste, in het Latijn geschreven dierdichten het uitgangspunt geweest. Die fabels werden door hen wat breeder uitgewerkt en met elkaar verbonden tot een uitvoeriger verhaal, vooral die met denzelfden hoofdpersoon, in 't bijzonder de vos of de wolf. Door aan de dieren namen te geven, maakten de dichters ze nog meer tot personen: de helden waren dan niet meer een vos, zooals in de Grieksche fabels, maar *de* vos Reinaert, niet meer een wolf, maar *de* wolf Isengrim, niet meer een beer, maar *de* beer Bruun. Al spoedig werden er ook Oostersche elementen in die dierdichten opgenomen: een Alexandrijnsch werkje met een Oostersch karakter, dat eenige dieren naar hun uiterlijk en hunne eigenaardigheden voorstelde als zinnebeelden van bepaalde menschentypen — ik bedoel den zoogenaamden *Physiologus* — oefende reeds op de oudste dierdichten grooten invloed; en in de latere zijn ongetwijfeld stukken verwerkt van een beroemden Indischen bundel dier-

novellen, die door het Arabisch heen in het Westen bekend werd en naar de namen der beide, in het Westen tot vossen vervormde jakhalzen, die in het eerste verhaal de hoofdrol spelen, *Kalilah-wa-Dimnah* getiteld is.

In Noord-Frankrijk en Zuid-Nederland schijnt het dierdicht bijzonder geliefd te zijn geweest. Vlaanderen althans heeft (omstreeks 1148) den uitvoerigsten en belangrijksten bundel Latijnsche dierdichten — in classieken versvorm en eigenaardige verbinding van Latijnschen en Germaanschen stijl — opgeleverd, dien wij bezitten, den *Isengrimus*, door Mr. Nivardus van Gent gedicht.

Uit den aard der zaak leende deze dichtsoort zich uitstekend tot hekeling van maatschappelijke ondeugden, en het werk van Mr. Nivardus heeft dan ook een satiriek karakter, maar het is nog ernstiger dan de latere navolgingen, die er in het Fransch van vervaardigd werden, en waarin de „esprit gaulois" soms op de vermakelijkste wijze uitkomt. Zulke Fransche Reinaertromans zijn ons in grooten getale bewaard gebleven en hun groot aantal deed langzamerhand eene zekere traditie ontstaan, die onze vroegere litteraarhistorici op het, trouwens onjuist gebleken, denkbeeld kon brengen van eene, reeds uit den voortijd der Germanen dagteekenende, diersage. Reinaert, Isengrim, Bruun en andere dieren waren niet alleen typen geworden, zij hadden ook hunne eigene geschiedenis, die, evengoed als de historie der epische helden, door de dichters in hoofdzaak bij het publiek bekend kon verondersteld worden, zoodat bij het uitvoerig verhaal van eene enkele episode daaruit ook op andere, niet verhaalde, episodes kon gezinspeeld worden.

Zoo begonnen de dierromans sprekend te gelijken op de ridderromans, maar als onwillekeurige parodie. Wie het best de kunst verstond, het verhaal zóó in te kleeden, dat alles zich evengoed zóó in de menschelijke maatschappij had kunnen toedragen, zonder dat de dieren verkleede menschen werden, maar zóó, dat juist hunne kenmerkende eigenschappen duidelijk bleven uitkomen, die had de meeste kans, in deze dichtsoort iets voortreffelijks te leveren, en zooals wij reeds opmerkten, dat is geleverd in het Nederlandsch.

Van den inderdaad genialen dichter van den Reinaert is

ons ongelukkig bijna niets bekend, want wat baat het ons te weten, dat hij met duizend anderen den doopnaam Willem gemeen had. Wij mogen nog dankbaar zijn, dat wij hem bij gissing te huis kunnen brengen en wel in de omstreken van Hulst in Zeeuwsch-Vlaanderen, waar hij omstreeks 1260 zijn werk schijnt geschreven te hebben, na vooraf zich reeds bekend te hebben gemaakt door den *Madoc*, een nu verloren roman uit den Britschen sagenkring.

De stof van zijn verhaal heeft hij niet uitgedacht, maar aan een Franschen roman ontleend, dien hij in het eerste deel van zijn werk zelfs meestal vrij heeft vertaald en in het tweede gedeelte van verre gevolgd heeft; maar hij is bij die ontleening met groot meesterschap — en dat niet over taal en versbouw alleen -- te werk gegaan. Allerlei fijne trekjes heeft hij aan het oorspronkelijke toegevoegd, veel wat minder keurig of overtollig was, heeft hij weggelaten of besnoeid, en waar hij geheel zelfstandig is, heeft hij met smaak aangevuld. Hij was als het ware een roosjesslijper, maar een, die het ruwe diamant ook tot brillant wist om te scheppen.

Onvergetelijk comisch zijn de klachten, die hij aan het hof van koning Nobel (den leeuw) door allerlei dieren tegen den boozen Reinaert laat inbrengen, ofschoon eerst tot eene vervolging besloten wordt als de lijkstoet der door Reinaert doodgebeten hen Coppe door zijne aanschouwelijkheid uitwerkt wat woorden niet hadden vermocht. Gij weet, hoe het Reinaert gelukt aan den bijna zekeren ondergang, listig en brutaal tevens te ontsnappen, door te speculeeren op de ruwe hartstochten zijner ongelijk veel sterkere, maar ten deele al zeer onnoozele tegenstanders, wanneer hij Bruun, den beer, en Tibert, den kater, die naar hem zijn afgezonden om hem voor den koninklijken rechterstoel te dagen, door hun het uitzicht op massa's zoeten honing en vette muizen te openen in het ongeluk stort. Toch moet hij voor zijn rechter verschijnen, om niet bij verstek veroordeeld te worden. Op weg daarheen biecht hij met een arme-zondaarsgezicht, doch innerlijk welgevallen, al het kwaad, dat hij heeft gedaan, aan zijn neef Grimbert, den das, die op zich genomen heeft den boosdoener uit zijn kasteel naar het hof te brengen. Hoe weinig hem de schuldbekentenis ernst is, blijkt duidelijk uit de be-

geerigheid, waarmee hij terstond nadat hij absolutie ontvangen heeft, den klauw uitslaat naar de hennetjes van een nonnenklooster. Noode slechts geeft hij gehoor aan de vermaning, dat hij ze met rust moet laten, en telkens ziet hij naar hen om. Zoo komt hij eindelijk ten hove. Aan verdediging, dat begrijpt hij wel, is niet te denken: zijne misdaden zijn al te verschrikkelijk en ook te goed bewezen, om zelfs door hem verbloemd of geloochend te kunnen worden. Hij bekent schuld: de verleiding was voor het zwakke vleesch te sterk geweest, zegt hij; en zoo is het ondanks zijne goede opvoeding met hem van kwaad tot erger gekomen. De galg wordt nu voor hem opgericht, nadat het doodvonnis is uitgesproken; maar zelfs in dat uiterste oogenblik wanhoopt hij nog niet aan zijne redding. Zijne vindingrijkheid laat hem nooit in verlegenheid. Met een deemoedig brutaal gezicht brengt hij nu het verdicht verhaal voor den dag van eene samenzwering, eens door zijne ergste vijanden, die Bruun wenschten te kronen, tegen den koning gesmeed, en alleen verijdeld, doordat hij den schat, waarmee de kosten moesten bestreden worden, gestolen en aan den voet van jonge berken bij den Kriekepit in de buurt van Hulsterloo begraven had. De begeerigheid van het koninklijke echtpaar verleidt hen te gelooven wat zij wenschen, namelijk dat de schat (coninc Ermelinc's schat) inderdaad bestaat en hun door Reinaert zal verschaft worden. Daaruit volgt ook het geloof aan de samenzwering, en met voldoening ziet de vos zijne tegenstanders, Bruun en Isengrim, in hechtenis nemen en om zijnent wil martelen, terwijl hij zelf voorloopig begenadigd wordt en, onder voorwendsel dat hij te Rome aflaat voor zijne zonden moet verwerven, het onderzoek naar den begraven schat weet uit te stellen. Voorzien van eene pelgrimstasch, gemaakt van een lap vel, uit Bruuns rug gesneden, en geschoeid met het bont, dat aan de voorpooten van Isengrim en diens vrouw Herswinde is ontscheurd, vertrekt hij naar Rome, doch neemt zijn weg over Maupertuus, zijn kasteel, om daar afscheid te nemen van Hermeline, zijne vrouw, en van Reinaerdine en Rosseel, zijne „clene welpekine", waarop hij zoo trotsch is. Zoo triomfeert de sluwheid van den zwakke over ruwen moed en plompe lichaamskracht; maar als Reinaert zich voor het

oogenblik veilig weet, wordt zijne booze natuur hem weer te machtig. Van het zachte vleesch van Cuwaert, den haas, die hem met 's konings huiskapelaan, den ram Belijn, naar Maupertuus vergezelt, houdt hij met zijn gezin een feestmaal, en Belijn, die daarvan niets heeft bemerkt en dom genoeg is, te gelooven dat Cuwaert nog eenige dagen de gast van Reinaert zal blijven, zendt hij met den afgekloven hazenkop in een verzegeld pakje naar den koning terug met de mededeeling, dat hij met dat geschenk den koning een groot genoegen zal doen, en daarom er veel eer mee zal inleggen, als hij verklaart daarbij den vos van raad te hebben gediend. De onnoozele Belijn loopt er jammerlijk in, want als aan het hof deze nieuwe misdaad van Reinaert om wraak roept, wordt niet op den afwezige het eerst wraak genomen, maar op Belijn, die van niets weet, maar zich zelf door zijne leugen uit eigenbelang tot medeplichtige heeft verklaard. Hij en al zijne magen worden ter beschikking gesteld van de diep beleedigde Bruun en Isengrim om hen weer te verzoenen, nu het blijkt, dat zij door Reinaert valschelijk zijn beticht.

En blijft het daar nu verder bij? De dichter van onzen Reinaert heeft gemeend, het er bij te mogen laten, evenals de Fransche dichter, dien hij volgde en die ook zijn werk besloot met Reinaert's nieuwe euveldaad tegen „Coars", ofschoon bij hem de haas er het leven afbrengt. Uit een later vervolg op het Fransche gedicht blijkt, dat zulk een slot, waarbij Reinaert weer geheel en al in denzelfden toestand kwam, als waarin hij bij den aanvang van het gedicht verkeerde, niet algemeen kon bevredigen; maar onze dichter, die dat vervolg ook heeft gekend, is daardoor alleen op de gedachte gekomen om Reinaert's, in zijn Fransch voorbeeld niet voldoende gemotiveerde, vrijspraak aannemelijk te maken door het opwekken van koning Nobel's geldgierigheid, zonder dat bij hem de wenschelijkheid van een ander slot schijnt opgekomen te zijn.

Eene eeuw later echter, toen een ons onbekend Westvlaamsch dichter het werk van Willem aan eene herziening onderwierp, heeft deze daar nog een, ook, maar zeer vrij, uit het Fransch vertaald, tweede deel bijgevoegd, dat met het eerste deel samen onder den naam van *Reinaerts Historie* bekend

is. Daarin nu komt een tweede hofdag voor, waarop evenals op den eersten allerlei klachten tegen Reinaert te berde gebracht worden en waar besloten wordt den „fellen roode" in zijne burcht Maupertuus „met donrebussen ende bombaerden" te gaan belegeren. Door Grimbert gewaarschuwd, begeeft Reinaert zich andermaal naar het hof, waar hij een nieuw pleidooi houdt, veel uitvoeriger dan het eerste en voor een groot deel bestaande uit eene beschrijving in bijzonderheden van al de kostbaarheden, die aan de koningin met Hermelinc's schat ten deel zouden vallen. Koning en koningin zijn daardoor weder voor hem gewonnen, maar Isengrim laat zich ditmaal niet tot zwijgen brengen. Hij daagt Reinaert uit tot een gerechtelijken tweekamp. Nu is goede raad duur, maar „vrou Rukenau, die apinne", zijne moei, verschaft hem dien raad. „Const gaet dickwijl voor cracht", zegt zij, en raadt hem aan zich vóór den strijd kaal te laten scheren en wel goed met olie te doen insmeren, opdat zijn tegenstander nergens vat aan hem zou hebben. Dan moet hij door allerlei zijsprongen den wolf afmatten en hem eindelijk met den nat gemaakten staart in de oogen slaan en hem verder door het opjagen van stof en zand trachten te verblinden. Deze raad bleek zóó voortreffelijk, dat de kleine Reinaert daardoor en ook door nog andere oneerlijke praktijken er tot elks verbazing in slaagde den krachtigen Isengrim te overwinnen. Dat het geen eerlijke strijd was geweest, waarin Reinaert de bovenhand had behouden, was voor den koning geen beletsel om hem van alle schuld vrij te spreken, hem „tot sinen rade" te kiezen en hem zelfs te beloonen met het „officie van soverein baelju." Toen hij zoo tot eer en aanzien gekomen was, wilde ieder zijn vriend heeten; zelfs zij, die het luidst over hem hadden geklaagd, „waren nu syn naeste neven ende toonden hem die meeste gonst," en, omstuwd van een veertigtal vereerders, die „haren nevelinc" wilden vergezellen, keerde Reinaert in zegepraal naar vrouw en kroost te Maupertuus terug. Zoo gaat het altijd, zegt de dichter: „Die noch wel connen Reinaerts const, sijn wel ghelooft ende liefghetal bi den heren overal."

Ofschoon dit vervolg als kunstwerk verre voor den eersten Reinaert onderdoet als minder geestig, minder levendig en

plastisch, maar vooral ook als veel minder sober en veel minder objectief, heeft het er ongetwijfeld ook niet weinig toe bijgedragen om het gedicht tot een der populairste werken onzer letterkunde te maken, te meer omdat de zedekundige bespiegelingen, waardoor de tweede dichter den kunstindruk van zijn verhaal inderdaad verzwakte, voor het volk juist zoo aantrekkelijk zijn, als uitspraken eener soort van spijtige levenswijsheid, die bij het groote publiek altijd een geopend oor pleegt te vinden.

Voorzoover bij Reinaert handigheid en vernuft vergoedt wat aan macht ontbreekt, zag de latere poorter in hem misschien min of meer zijns gelijke tegenover den adel, en voorzoover gehuichelde vroomheid tot de hulpmiddelen van zijne sluwheid behoort, deed hij — vooral als de vos de passie preekt — in later tijd menigeen aan de schijnheiligheid van vele monniken denken, maar noch de eerste dichter, noch ook de tweede, hebben bij hem aan poorter of monnik gedacht. Deze vader, die trotsch is op zijne zoontjes, zijne evenbeelden in 't klein, deze burchtheer van Maupertuus met zijne aan het hof invloedrijke magen, behoort zooals alle dieren, die in het gedicht optreden, tot de hofkringen van koning Nobel; maar tegenover machtige heeren als Bruun en Isengrim is hij een vertegenwoordiger van den kleinen adel, gering van vermogen, maar desniettemin hun meerdere door zijne listige brutaliteit, waartegen zij in hunne domme zelfzucht niet opgewassen zijn.

V.

De Britsche ridderromans.

In eene maatschappij, die Reinaert, zij het dan ook met eenige ergernis, bewonderde en voor arme drommels als Bruun en Isengrim slechts spot, hoogstens eenig medelijden over had, in zulke eene maatschappij konden Willem van Oranje en Renout van Montalbaen niet meer het ideaal zijn. Daar moest een behendig dief als Elegast meer bijval vinden, en onder de poorters zal hij dien zeker ook wel gevonden hebben. Van den edelman is dat haast niet te denken; en wat de reinaerdie der vleiende dienstlieden en sluwe geestelijken betreft, hij

begreep, dat hij, om zich daartegen te kunnen wapenen, aan een ander ideaal moest voldoen, dan hetgeen de dichters der Fransche romans hem voor oogen hadden gesteld. De maatschappij was van gedaante veranderd: het recht van den sterkste kon zich niet handhaven tegen brutale sluwheid.

Maar moest *die* dan ten slotte zegevieren over alles? Neen, éène macht was er, sterker dan zij: de adel van het gemoed. De edelman moest wezenlijk edel zijn, om de heerschappij te kunnen behouden, even edelmoedig als moedig, even onbaatzuchtig als ridderlijk.

In den loop der 12de eeuw vormde zich langzamerhand het ridderwezen, de geestelijke krijgsmansstand, die zijn zwaard wijdde aan den dienst van kerk en godsdienst, reinheid en deugd; die zich door eene plechtige gelofte verbond, in overeenstemming met het wezen van het christendom, doch met de wapens in de vuist, op te treden ter bescherming van zwakken en hulpeloozen, van weduwen en weezen in de eerste plaats. Naar het voorbeeld van den geestelijken ridder vormde zich vervolgens de wereldlijke, met een zelfde levensdoel voor oogen, maar niet gebonden door de kloostergeloften van gehoorzaamheid, armoede en kuischheid.

Al spoedig deed dat ridderwezen ook zijne intrede in de Fransche letterkunde, en de romans, waarin de moderne ridder als het ideaal van den edelman optrad, werden in de 13de eeuw ook bij ons vertaald, of eigenlijk reeds in de 12de, daar Veldeke's *Eneide* al van denzelfden riddergeest doortrokken is. Maar het zuiverste type van deze romans vinden wij toch, omstreeks 1175, in de werken van Chrestien de Troyes, waarvan er ten minste één, *Li contes del Graal* of de *Roman van Perchevael*, bij ons vertaald is in den loop van de 13de eeuw. De stof voor zijne romans zocht Chrestien niet meer in de historische overleveringen der Franken: de helden uit dien sagenkring waren te veel typen geworden om moderniseering toe te laten. Wie dat later deden gaven ons wonderlijke bastaardwerken zonder eigen karakter. Chrestien koos zijne stof uit den kring der Britsche overleveringen en zijne vele navolgers hebben hem ook daarin gevolgd, zooals bv. Guillaume li Clerc met zijn, ook bij ons vertaalden, *Roman van Ferguut*, die zoowel over het algemeen als in kleine

bijzonderheden een aardigen tegenhanger vormt van Chrestien's „Conte del Graal", en Raols, op wiens naam een roman staat met Walewein als hoofdpersoon, die bij ons als *Die wrake van Ragisel* is vertaald.

Die stof was naar het vasteland overgebracht door bemiddeling van de kortere, als „lais Bretons" bekende, Fransche verhalen, die aan het Anglo-Normandische hof waren voorgedragen, en van een paar Latijnsche kronieken, die zich voor historisch uitgaven, maar reeds bij haar verschijnen minder geloofwaardig werden geacht; en zoowel die „lais" als die kronieken waren vrije bewerkingen van oude Britsche volksverhalen en gedichten uit Ierland, maar vooral uit Wales. Daar toch had de bevolking, die zich aan de overheersching der Angelsaksen altijd maar noode had onderworpen en van Engelands verovering door de Normandiërs te vergeefs het herstel harer onafhankelijkheid had gehoopt, die volksoverleveringen met hartstochtelijke liefde gekweekt en verheerlijkt, als het eenige wat haar van een onafhankelijk en roemrijk verleden was overgebleven. Zoo drukte zij er een sterk uitkomend nationaal stempel op, vóór de Fransche poëzie ze tot internationaal eigendom maakte; en ook onder de handen der Fransche dichters kon dat eigenaardig karakter niet geheel worden uitgewischt. Tegenover de betrekkelijk nuchtere epische overleveringen der Germanen waren de Britsche fantastisch van inhoud, symbolisch van inkleeding. Meer wonderlijk dan grootsch, zijn die verhalen beter in staat der verbeelding voedsel te geven, dan den geest te verheffen of het gemoed te roeren; en werden zij later door dichters van den tweeden of derden rang onverwerkt in hunne romans opgenomen en uitgesponnen, dan vormden zij de stof van die reusachtige kindersprookjes vol grillige, eindeloos gerepeteerde, avonturen en buitensporige ongerijmdheden, die den lezer aanvankelijk eene schitterende tooverwereld schijnen binnen te voeren, maar hem spoedig vermoeien en vervelen, wanneer hij, ontgoocheld, al het ijdele er van heeft ingezien, en b.v. niet meer begrijpt, hoe de helden van die romans telkens weer hun leven kunnen wagen alleen om een kostbaar schaakspel, een tooverzwaard, een wonderschild, een hoorn, sluier of diadeem of wat dan ook te bemachtigen, of wan-

neer hij oververzadigd is van al die onmogelijke overwinningen, door de dolende ridders behaald op draken, serpenten en andere monsters, die nergens bestaan, op elfachtige wezens en boosaardige toovenaars, zooals alleen menschen met ontstelde verbeelding in hun leven meenen te ontmoeten. De naam „romans d'aventures" of kortweg „avonturen", aan deze Britsche verhalen reeds in de middeleeuwen gegeven tegenover dien van „geesten" (res gestae, ongeveer = geschiedverhalen), waarmee de Frankische romans dikwijls bestempeld werden, geeft vrij goed het verschillend karakter van de romans uit beide sagenkringen weer.

En toch hebben de beste dichters van hun tijd deze fantastische stof tot meesterwerken weten om te scheppen, die een kolossalen indruk op het beschaafde publiek konden maken. Ik noemde onder hen reeds Chrestien de Troyes. Zonder het avontuurlijk karakter aan deze sagenstof te ontnemen, heeft hij het grillig fantastische gemaakt tot een artistieken achtergrond, waarop zijne ideëele heldenfiguren te beter als ideaalmenschen uitkomen; en aan die heldenfiguren heeft hij al zijne kunst besteed om ze te maken tot typen van het fijnbeschaafde ridderwezen der 12de eeuw. Zijn de helden der Frankische romans, schoon van ijzer en staal, toch mannen van echt menschelijke beweging, met hunne ruwe, maar natuurlijke hartstochten, en alleen van wat grooter afmeting en meer lichaamskracht, dan de geschiedenis ze kent, de ridders der Britsche romans zijn ideaalmenschen, toonbeelden van het hoogste wat men zich in een edelman kon denken, maar daarom ook minder geschikt om op te treden in eene maatschappij, die zelf nog zoover van de volmaaktheid verwijderd was, en dus nergens beter te plaatsen dan in het fantastisch rijk van koning Artur.

Hoe goed Chrestien zich bewust was van de tegenstelling zijner ideaalridders tot de helden van een vroeger tijdperk, blijkt wel vooral hieruit, dat hij onder de ridders der tafelronde aan Arturs hof ook zulk een ouderwetsch ridder doet optreden: den drossaat Keye, een man, wien het aan moed en voortvarendheid niet ontbreekt en die over vrij wat lichaamskracht te beschikken heeft, maar die toch telkens het onderspit moet delven, omdat het hem mangelt aan bedaard overleg

en behendigheid in het hanteeren der wapens. En telkens als hij de nederlaag lijdt, wekt hij niet het medelijden van zijne overigens zoo humane krijgsmakkers op, maar hun onbarmhartigen spot, en de lezer geeft hun gelijk, want ook Keye zelf kent geene barmhartigheid. Met ruwen spot en barsche scheldwoorden bejegent hij de zwakken en onervarenen, en even weinig bescheidenheid bezit hij als ridderlijkheid.

Wanneer Perchevael, door hem beleedigd, in arren moede het hof van Artur heeft verlaten en de koning aan zijne ridders verzoekt, hem op te sporen en terug te brengen, stuift Keye dadelijk op en verklaart op snoevenden toon, dat hij hem wel terug zal voeren, goedschiks of kwaadschiks; maar Artur glimlacht en beveelt hem te blijven, zoodra Walewein heeft aangeboden, Perchevael op te zoeken, in de hoop, dat hij hem zal kunnen bewegen mee te gaan, daar hij verder niets wil beloven. Het toeval voërt Perchevael later, zonder dat hij het zelf weet, in de nabijheid van Arturs hof. De ridders zien hem van verre, onbeweeglijk te paard gezeten, in diep gepeins verzonken, en terstond rent Keye op hem af, spreekt hem met ruwe woorden aan en wil hem met geweld meevoeren; maar zoo onzacht uit den droom gewekt, heft de krachtige Perchevael den elleboog op, die zoo geweldig tegen Keye's kin aankomt, dat hij met gebroken kaak van het paard tuimelt ten spot van zijne makkers. Toch hebben ook zij den moed niet, den vertoornden Perchevael te naderen. De onverschrokken Walewein echter durft dat wel; maar beleefd en vriendelijk spreekt hij hem toe en de heusche woorden van den ridderlijksten aller gezellen van de tafelronde dringen door tot dat in zich zelf gekeerd gemoed. Perchevael laat zich gewillig naar het hof van koning Artur geleiden.

Chrestien's ideaalridders gelijken niet alle op elkaar. De beschaving heeft niet nivelleerend gewerkt. Verschillende typen kan men in zijne gedichten aantreffen: vooreerst Perchevael, als knaap door eene al te bezorgde moeder in eenzaamheid opgevoed, maar bij eene toevallige ontmoeting van ridders der tafelronde, die hem engelen toeschijnen, zoozeer bevangen door eene onbedwingbare aandrift om huns gelijke te worden en grootsche daden te verrichten, dat hij heimelijk zijne ontroostbare moeder ontvlucht en, verder ongevoelig voor alle

wereldsche genietingen en na een heftigen strijd ook de liefde afzwerend, slechts één levensdoel najaagt, het winnen van het „precieuse grael". Het einde bekroont het werk: dat hij aan de overige ridderdeugden als een echt geestelijk ridder ook de kuischheid paart, schenkt hem alleen onder zoovele anderen het voorrecht, als graalkoning gehuldigd te worden.

Het heilige graal, waarvan Chrestien ons, omdat zijn roman onvoltooid bleef, het rechte niet heeft meegedeeld, is ons vooral uit een wat lateren roman, van Robert de Borron, bij ons door MAERLANT vertaald, bekend geworden. Het is de wonderbare schotel, waaruit Jezus het laatste avondmaal heeft gebruikt, en waarin Jozef van Arimathea het bloed van Christus heeft opgevangen. Wie het heilige voorwerp slechts aanschouwt, wordt met hemelsche spijze gevoed, een bovenaardsch gevoel van zaligheid doorstroomt hem, zoowel in den tijd, dat Artur's ridders uittrekken om het te zoeken, als reeds onmiddellijk na Jezus' dood, als Jozef van Arimathea met Bron „den riken Visscher", diens zoon Alaen en eene geheele Christenschaar van getrouwe aanhangers rondzwerft in de woestijn. Wie echter van de zaligheid wenscht te genieten moet door zijne reinheid dat voorrecht waard zijn en, ontbreekt hem zielenadel te eenemale, dan krijgt hij het graal niet eens te zien, want het schitterend paleis, waarin de oude graalkoning met zijne trawanten en reine jonkvrouwen het bewaart — een indrukwekkend gebouw als de Triersche dom — is in onbekende streken gelegen, waar alleen eene geheimzinnige adspiratie den waardigen ridder onbewust heentroont. Het graal, met de wonderbare geschiedenis van de bloedige speer en het gebroken zwaard, vormt het mystiek element in de Britsche sagen. Schoon de overlevering blijkbaar is voortgekomen uit de kerkelijke legende en de graaldienst eene eigenaardige kettersche verscheidenheid van de misplechtigheid kan genoemd worden, past die zoo goed bij de symboliek der Britsche sagen, dat men lang geneigd is geweest, den oorsprong er van bij de druïden te zoeken. en ook tegenwoordig daarvan nog niet algemeen is teruggekomen.

Met echt Britsche sagen is de graallegende door De Borron in elk geval verbonden, namelijk met die van *Merlijn*, het vaderlooze kind, verwekt door incubatie van den duivel, de

menschwording van Satan, bestemd om de wereld te verderven, zooals zij door de menschwording Gods was verlost, maar als zoodanig verkeerd uitgevallen, omdat de duivel God al te slaafs had gecopiëerd en eene reine maagd had uitgekozen in plaats van eene verdorven vrouw. Aan zijn bovenaardschen oorsprong dankt Merlijn zijne alwetendheid en tooverkunst. Hij profeteert en heerscht door zijne toovermacht tot hij ten laatste, zelf door de liefde begoocheld, er de geheimen van verraadt aan de fee Viviane, die zijne liefde tracht te ontvluchten en hem dan gebannen houdt binnen een toovercirkel, dien hij niet meer kan verlaten.

Zóó vinden wij zijne geschiedenis in den roman van De Borron en in het vervolg daarop „*Le Livre d' Artus*", bij ons door Lodewijc van Velthem vertaald (1326), en zoo was hij ook bij de latere romanschrijvers bekend, maar eene schepping van Chrestien is hij niet, want deze is de zelfstandigste Fransche dichter van Britsche romans en vermeit zich daarom nog niet bij voorkeur in de Britsche mystiek en symboliek. Hem blijft het in de eerste plaats om typen van ideaalridders te doen, en zoo plaatst hij dan tegenover den geestelijken ridder Perchevael den fijnbeschaafden Walewein als toonbeeld van het wereldsch ridderschap. Hij is hoffelijk, maar van nature, omdat zijne grootmoedigheid hem daartoe verplicht, hulpvaardig, en door moed en behendigheid een geduchte steun van al wat zwak en hulpeloos is. Goed onderwijs heeft zijn helder verstand ontwikkeld en daardoor is hij bezadigd en bescheiden, zoodat zijn raad steeds tegen goud opweegt. Dat hij zich om den godsdienst, althans om de kerk, weinig bekommert, zou hem misschien vergeven zijn, maar één gebrek heeft hij, dat hem belet het ook door hem nagejaagde graal machtig te worden. Zijne voortreffelijkheid is zijn ongeluk. Hij is het troetelkind der vrouwen: hem zien en hooren is hem bewonderen en, wat voor de vrouw dikwijls hetzelfde is, hem liefhebben. Had hij de hulde van al de lieftallige jonkvrouwen, die hij in zijn avontuurlijk leven ontmoette, maar met een beleefden glimlach kunnen aanvaarden! Maar hij was warmbloediger: wat hem meer geboden werd dan eerbiedige hulde wees hij niet af, en op eene hartstochtelijke omhelzing volgde voor de al te goedhartige schoonen ge-

regeld eene wreede teleurstelling, want het huwelijk trok hem, zij het ook om geheel andere redenen, al evenmin aan als Perchevael. Walewein was onder alle omstandigheden trouw aan zijn woord, hij was trouw aan zijn koning en zijne makkers, maar ook trouw te wezen aan de vrouwen, die hij omhelsd had, dat zou voor hem een onbegonnen werk zijn geweest.

Van alle ridders der tafelronde, zooals de ridderkring geheeten werd, die koning Artur omgaf, was Walewein verreweg de meest beroemde en bewonderde. Groot is dan ook in de wereldletterkunde het aantal romans, waarvan hij de held is. Zelfs bij ons zijn er verscheidene, waarin hij de hoofdrol vervult, hetzij hij daarin als tegenstelling tot den vlegelachtigen Keye wordt geschilderd, hetzij hij daarin optreedt als de aangewezen ridder om den dood te wreken van Ragisel, wiens lijk in een geheimzinnig, zich zelf sturend schip naar Artur's hof komt aangevaren.

Slechts één roman echter draagt bij ons den naam van *Roman van Walewein:* het werk van PENNINC, voltooid door PIETER VOSTAERT, en voor een der weinige oorspronkelijke Nederlandsche romans te houden zoolang een Fransch origineel er niet van aan te wijzen blijft. Het is een avontuurroman in den waren zin des woords. Walewein rijdt, volgens dit verhaal, naar Artur's verlangen op zijn beroemd paard Gringolet de wijde wereld in, om een wonderbaarlijk, in de lucht zwevend schaakbord machtig te worden, dat in bezit is van koning Wonder, die, wanneer Walewein in zijn kasteel gastvrijheid gevonden heeft, wel geneigd blijkt het hem af te staan, maar in ruil voor „tswaert metten tween ringhen" (of gordels), dat als „tswaert metten wonderliken ringen" („l'espée aux estranges renges") ook in het vervolg op den *Lancelot* (in „Arturs dood") en elders voorkomt en dat hier het eigendom is van koning Amorijs. Als Walewein dezen daarom in zijn kasteel Ravenstene komt verzoeken, wordt hem eene nieuwe voorwaarde gesteld: het zal hem geschonken worden, indien hij voor den koning eene schoone joncfrouw, Ysabele, dochter van koning Assantijn, weet te winnen. Dat echter gelukt hem niet zoo spoedig. Na hevigen strijd wordt hij door Assantijn gevangen genomen, en had hij niet stormender-

hand het hart der joncfrouw gewonnen, dan zou hij levenslang in een vunzen kerker hebben moeten zuchten; maar zij bevrijdt hem en ontvlucht met hem door eene onderaardsche gang haars vaders kasteel, bijgestaan door den in een vos omgetooverden prins Roges, die zijne menschelijke gedaante eerst zal kunnen herwinnen, wanneer Walewein, Ysabele en koning Wonder zullen samenkomen. Dat laatste is alleen mogelijk, wanneer Walewein zoowel het hem geleende zwaard kan behouden als Ysabele, op wie hij intusschen zóó verliefd is geworden, dat hij in twijfel staat, of hij haar aan koning Amorijs zal overlaten of afzien van het zwaard en daarmee van de kans om het schaakbord te verwerven. Gelukkig voor hem wordt de moeielijkheid opgelost door den dood van Amorijs, en zoo kan Walewein dan tot koning Artur terugkeeren met het schaakbord en met zijne Ysabele, die hem ten slotte nog uitdrukkelijk door haar vader wordt afgestaan, maar.... of hij haar trouwde, dat durft de dichter niet te zeggen, want dat lag niet in Walewein's karakter.

In een anderen roman speelt Walewein wel eene belangrijke rol, maar niet de hoofdrol, namelijk in den *Roman van Moriaen*, die voor ons niet alleen beteekenis heeft als ontwijfelbaar oorspronkelijk Nederlandsch, maar ook als een type van die vele jongere Britsche avontuurromans, waarvan Chrestien de Troyes de geestelijke vader mag genoemd worden, omdat zij alle in meerdere of mindere mate onder den invloed van zijne gedichten geschreven zijn. Duidelijk zien wij uit den *Moriaen*, zooals dat ook uit vele andere romans blijkt, hoezeer de door Chrestien in de wereldlitteratuur ingevoerde Britsche verhalen gemeengoed geworden waren van de poëzie, zoodat het ieder dichter vrijstond al de vroegere romans te plunderen, uit episoden er van een nieuwen roman samen te stellen, en zoo mede te werken tot het geleidelijk aanvullen en uitbreiden van wat ten slotte een geheele romancyclus werd. Hier is de *Karel ende Elegast* blijkbaar tot model genomen voor den held van het verhaal: Moriaen, den donkerkleurigen zoon eener Moorsche vorstin, die om de eer zijner ongehuwde moeder te redden overal zijn vader Perchevael (of Acglovael, zooals hij in de ons overgeleverde bewerking van den roman heet) opzoekt ten einde hem tot

een huwelijk met zijne moeder te dwingen, en die hem dan ten slotte ook vindt met behulp van Walewein en Lancelot. Bekendheid met Chrestien's „Contes del Graal" blijkt telkens uit allerlei bijzonderheden; maar de avonturen, die de ridders er hebben vóór het einddoel bereikt is, zijn ons ten deele ook van elders bekend, zooals uit den, bij ons echter niet vertaalden, *lai de Tyolet*, en uit den *Walewein*, die er nu en dan zelfs woordelijk mee overeenstemt. In dezen roman is de van alle kanten bijeengebrachte stof inderdaad met zekere kunstvaardigheid tot een afgerond kunstgeheel gemaakt, maar dat is niet van alle dergelijke compilatiewerken te zeggen, vooral niet van die omvangrijke romans, waarmee de dichters of prozaschrijvers — want bij den aanvang van de dertiende eeuw begon in Frankrijk ook de prozavorm voor de romans in gebruik te komen — hun uiterste best schijnen gedaan te hebben, zoo volledig mogelijk te wezen.

Zulk een Fransche proza-roman, die bij ons echter in verzen vertaald werd, is de *Roman van Lancelot* met twee vervolgen, die de Graalqueste en Artur's dood behandelen. In het Nederlandsch is dit werk nog bovenmatig uitgedijd doordat LODEWIJC VAN VELTHEM er behalve kleinere verhalen ook zes andere romans (*Perchevael, Walewein en Keye, Wrake van Ragisel, Ridder metter mouwen, Torec* en *Moriaen*) in zeer verminkten vorm heeft ingevoegd, waarvan de meeste vermoedelijk reeds vroeger in een *Waleweinboek* bijeengebracht waren. Doch reeds de Fransche *Lancelot* zelf was een compilatiewerk. Onder meer is daarin ook in proza overgebracht de *Roman de la Charrette* van Chrestien de Troyes en Godefroi de Leigni, waarvan Lancelot, als „ridder van de kar", de held is, het toonbeeld van trouw in de liefde tegenover Walewein, wiens jongere krijgsmakker hij is en dien hij zich in alles, behalve in zijne onstandvastigheid, tot voorbeeld had genomen. En toch werd ook voor hem, den getrouwsten aller minnaars, de graaltempel gesloten, zoogoed als voor Walewein, want zijne onwankelbare, alles beheerschende liefde was gewijd aan de echtgenoote van zijn heer, de bevallige Genovere, wier innige genegenheid zijne eer en zijne schande, zijne hoogste zaligheid en zijne diepste ellende werd, sinds Galehot het onzalige woord had uitgesproken, dat hun de bekentenis hunner weder-

keerige liefde ontlokte. Nu was het verder de bezieling dier liefde, die hem moed en kracht schonk voor allerlei grootsche daden, die het doodenrijk niet te gruwelijk voor hem maakte, als hij daaruit zijne Genovere naar de aarde kon terugvoeren, maar die hem ook telkens in gevaar bracht, het verstand te verliezen en te vervallen tot een droomerigen liefdeswaanzin, waardoor onder zijn invloed ook andere verliefde ridders in jongere romans zoo dikwijls worden aangegrepen. Altijd en bij alles stond Genovere hem voor den geest en wel zoo levendig, dat hij in staat was, haar beeld sprekend gelijkend af te malen, toen eene mededingster der koningin, de elvinne Morgwein, hem gekerkerd hield, om hem voor zich te behouden. Met die afbeelding maakte hij zijne misdaad en Artur's schande openbaar; de luister der tafelronde verbleekte, de vrede was verstoord. Genovere liep gevaar het leven te verliezen en Lancelot moest haar schaken om haar te redden. De beleedigde Artur vervolgde hem en van zijne afwezigheid maakte zijn bastaardzoon, door hem tijdens den krijgstocht met het bestuur over het Brittenrijk belast, de valsche Mordret, gebruik om zich tot koning te doen uitroepen; maar Artur wilde zijn rijk heroveren, een bloedige veldslag volgde en vader en zoon doodden elkaar wederkeerig. Zoo althans zegt de romanschrijver; maar de Britten geloofden dat niet: de groote Artur kon niet sterven, hij, de verpersoonlijking der Britsche nationaliteit; hij leefde ergens eenzaam op een eiland — het geheimzinnige Avallon, oorspronkelijk wel het doodenrijk — maar eens zou hij terugkeeren, als uit den doode verrezen, om, als een lang verbeide Messias, de arme verdrukte Britten te verlossen van de dwingelandij der Angelsaksen en Normandiërs en aan het Britsche rijk den luister te hergeven, dien het bezat in den heerlijken voortijd, den bloeitijd der tafelronde.

VI.

De Classieke en Oostersche ridderromans.

Zooals wij reeds met een enkel woord opmerkten, traden de moderne ridders niet uitsluitend op in romans, die hun inhoud aan den Britschen sagenkring ontleenden. In Vel-

DEKE's *Eneide* waren die ridders gemoderniseerde Trojanen en Latijnen uit het heldendicht van Virgilius. Een roman van Benoit de St. More (± 1160), bij ons eene eeuw later (± 1264) door JACOB VAN MAERLANT als *Historie van Troyen* vertaald, hangt ons een breed tafereel op van den Trojaanschen oorlog en van de zwerftochten der Grieksche en Trojaansche helden na de verovering der stad. De daarin verhaalde feiten herinneren slechts in de verte aan het beeld, dat ons de Ilias daarvan voor den geest toovert of wat de Odyssee ons daarvan verhaalt. Een paar Latijnsche prozawerkjes van den lateren keizertijd hebben aan den Franschen dichter hoofdzakelijk zijne stof geleverd, maar hij heeft die stof in den geest van zijn eigen tijd verwerkt. De helden van zijn gedicht vertoonen geheel en al het karakter van ridders der twaalfde eeuw, in de schitterendste middeleeuwsche omgeving, die men zich toen kon voorstellen naar aanleiding van hetgeen de Westerlingen in de oude keizerstad aan den Bosphorus met bewondering hadden aangestaard, toen zij in breede drommen naar „den lande van Oversee" waren opgetrokken, om daar het graf van hun Christus aan de voogdij der Saracenen te ontweldigen. Al die pracht, dáár in het verre Oosten door hen aanschouwd, wonderen van kunst, schitterend van kleuren en goud, wonderen ook van mechaniek, die hunne verbazing gaande maakten, en daarbij de tooverhalen, hun daar gedaan van een nog heerlijker Oosten, het goudrijke Indië, dat alles had den diepsten indruk op hen gemaakt en hen opgewekt die beelden van herinnering en voorstelling in hunne romans weer te geven.

Wie Latijn verstond, behoefde, om zich eene voorstelling van Indië te vormen, niet eens zijn studeervertrek te verlaten. De classieke wereld was met de rijken der Brahmanen aan den Indus in nauwe aanraking gekomen door de kolossale veroveringstochten van Alexander den Grooten, waarvan talrijke geschiedschrijvers, ook onder zijne tijdgenooten en metgezellen, hadden gewaagd. Maar wat de oudere geschiedschrijvers nog min of meer naar waarheid hadden meegedeeld, was, hoeveel nieuws en vreemds het ook op zich zelf reeds bevatte, door de jongere nog opgesierd en uitgebreid, omdat het zich daartoe zoo goed leende. De verovering van het

machtige en uitgestrekte Perzische rijk door Alexander en zijn tocht naar Indië was nu eenmaal het ongeëvenaard Herculeswerk van een heros geweest, waartegen het latere epigonengeslacht met heiligen eerbied opzag: geen wonder dat het zich ook reeds in de nadagen der oude maatschappij afspiegelde in een geheelen sagencyclus, door Grieksch-Latijnsche werkjes, als de *Pseudo-Kallisthenes*, in de tweede eeuw geschreven en in de vierde door Julius Valerius in het Latijn vertaald, als het *Itinerarium Alexandri Magni* uit de vierde en Leo's *Historia de Proeliis* uit de tiende eeuw, naar het Westen overgebracht en nog aangevuld door latere, uiterst fantastische geschriften van Perzischen oorsprong, zooals *Alexandri Magni Iter ad Paradisum* en andere.

Vreemd is het wel niet, dat de Westersche dichters, sedert de kruistochten de aandacht hunner tijdgenooten op het Oosten hadden gevestigd, in deze wonderverhalen eene welkome stof hadden gevonden om ook door eigen romantische gedichten de verbeelding hunner lezers te ontvlammen en hen rond te voeren in een tooverlandschap, waar de wegen als geplaveid waren met goud en edelgesteenten, waar de weelderigste plantengroei hen in verrukking kon brengen, de grilligste dieren hunne verbazing konden opwekken, de wonderlijkste monsters hen van angst konden vervullen, en waar hun zelfs van een hoogen bergtop af een blik kon gegund worden in het voor altijd gesloten aardsch Paradijs, zooals dat in verschillende Alexanderromans werd geschilderd. Ook minder wonderbaarlijke, schoon niet minder fantastische verhalen van Alexanders krijgstochten werden door Fransche dichters in hunne rijmromans verwerkt. Vertalingen daarvan zijn ook door Nederlandsche dichters wel gemaakt, maar behalve *Alexanders Geesten* van MAERLANT, dat uit het Latijn is vertaald en niet met de gewone Alexanderromans op ééne lijn mag worden gesteld, hebben wij er slechts ééne over, den *Roman van Cassamus*, eene gedeeltelijke bewerking van *Les Voeux du Paon* van Jacques de Longuyon. Door den strijd, die er in gevoerd wordt, verplaatst dit gedicht ons in Indië ten tijde van Alexander den Grooten, maar overigens zijn de personen, die er in optreden, in niets te onderscheiden van de fijnst beschaafde Fransche edellieden met alle ridder-

deugden, die den ideaalridder versierden. Cassamus, de held zelf, is een grijsaard, die in zijn persoon schijnt te moeten bewijzen, dat niet onder de jeugd de ware ridders gevonden worden, maar dat veeljarige oefening en ondervinding vereischt worden om in ridderlijkheid het toppunt te bereiken.

Wie aan Alexander den Grooten dacht, stelde zich hem niet altijd of uitsluitend voor als veroveraar van Perzië en Indië. Ook in Egypte had hij zijne heerscharen gevoerd en ook in het Heilige Land tot vóór de poorten van Jerusalem. Hij was alzoo ook dezelfde streken zegevierend doorgetrokken, waar de Westersche ridders in den strijd voor het Christendom lauweren wenschten te behalen, en zoo werd hij algemeen beschouwd als de heidensche voorganger der Christenkruisvaarders. Wie hem in gedachte op zijne tochten volgde en met hem al die heilige plaatsen bezocht, waarvan bedevaartgangers en kruisridders wisten te vertellen, maakte als het ware eene kruisvaart mede, en dat deed men gaarne.

Dat de kruistochten zelf ook dikwijls den inhoud van de middeleeuwsche ridderromans uitmaakten, spreekt dan ook wel van zelf, te meer nog omdat zij zich door hunne stof zoo nauw aansloten bij de Frankische romans, waarin verhalen van worstelingen met de Saracenen schering en inslag waren. Bij ons moesten verhalen van kruistochten misschien nog meer dan elders belangstelling wekken, omdat de Nederlandsche vorsten er steeds een zoo belangrijk aandeel aan genomen hadden. De Limburgsche hertog Hendrik had het dan ook zeker aan zijne krijgsbedrijven (tusschen 1227 en 1230) tegen den Saraceenschen Soudaen Coradîn (in den roman „Karados" geheeten) te danken, dat hij de held werd van den uitvoerigen roman van *Heinric ende Margriete van Limborch,* waarop wij straks nog terugkomen, en die vervaardigd schijnt door denzelfden Brusselaar Hein van Aken, „die wael dichten conste maken" zooals Boendale van hem zegt, en die ook het gedicht *De l'Ordene de Chevalerie* in het Nederlandsch onder den titel *Huge van Tyberien* bekortend vertaalde. Onder den uiterlijken vorm van een verhaal geeft dit gedicht eigenlijk bij monde van Hugo van Tiberias als krijgsgevangene van Salah-eddin eene karakteristiek van het ridderwezen en wel van het oorspronkelijke, namelijk van de geestelijke ridders, de Tem-

peliers, Johannieters en Marianen. Eerlijk en oprecht, ingetogen, godvruchtig en altijd gereed tot bescherming van de zwakke vrouw, dat moet de ridder zijn om zijn naam waardig te kunnen dragen. De plechtigheden bij de riddermaking, zoowel als de afzonderlijke gedeelten van het riddergewaad, zijn alle symbolen van de deugden, die in hem worden vereischt. Zoo zijn de witte riddermantel en de witte gordel het beeld van de kuischheid, het roode onderkleed het beeld van de vroomheid, de zwarte kousen van de nederigheid, de gulden sporen van den krijgsmoed en het zwaard van de rechtvaardigheid, waardoor de ridder moet uitblinken. Zoo sprak heer Hugo, en volmondig erkenden de beroemde soudaen der Koerden en zijne „ameralen", dat wie hun zoo goed over eene zoo verheven instelling had ingelicht, wel verdiende, met rijke geschenken begiftigd, vrijgelaten te worden.

Een „int Dietsce bescreven" gedicht over het ontzet van Tyrus door Koenraad van Montferrat in 1187 is verloren gegaan, maar den roman van *Boudewijn van Seborch* bezitten wij in het Fransch nog volledig en in de Nederlandsche vertaling voor een klein gedeelte. De held, die inderdaad de zoon was van Eustacius van Boulogne, maar wiens vader in den roman Arnout wordt genoemd, volgde in 1118 Boudewijn I als koning van Jerusalem op. Het kleine fragment, dat wij er van over hebben, schildert ons Arnout te Nimagen te midden van zijn gezin: coninginne Rose, zijne echtgenoote, en zijne vier zoons: Esmereit, Alexander, Gloriant en den tweejarigen Boudewijn. Daar komt op eens uit den lande van Oversee een bode, die hem meldt, dat het leger der kruisvaarders „op den berch van Kievetoet" verslagen is door Solomant van Nicea en Cormarant (d. i. Kerboga), dat Pieter de hermiet is ontvloden, maar dat Boudewijn, 's konings broeder, gevangen genomen is. Dadelijk is Arnout bereid naar het Heilige Land te gaan om zijn broeder te verlossen, en Gaufroot van Vrieslant, een verraderlijk vriend, die zich bij hem bevindt, moedigt hem daartoe aan, omdat hij wel kans meent te zien, hem in dat verre land van het leven te berooven en dan Rose te huwen, die „hi al te sere minde", maar die „cleine achte op sinen rouwe" en haren echtgenoot trouw wilde blijven. Reeds uit dit kleine fragment ziet men, hoezeer hier waarheid en verdichting ineen geweven zijn,

en zoo is ook in den geheelen roman het heldenleven van Koning Boudewijn II. van zijn tweede jaar af, toen zijns vaders vijand hem naar het leven stond en hij slechts met moeite werd gered, hoe romantisch het ook op zich zelf reeds ware, tot een echten roman geworden, nog opgesierd door de avonturen van zijne broeders, met name van Esmereit en diens liefdesbetrekking tot de schoone Saraceensche, Elienor, dochter van den soudaen Roodelioen.

Van alle helden, die ter kruisvaart optrokken, was er geen beroemder dan Godevaert van Buljoen, en ook met recht. Geen wonder dan ook, dat zijne krijgsbedrijven en over het algemeen de heldendaden en wederwaardigheden van den eersten kruistocht in romans zijn behandeld, dat zij zelfs aan een geheelen romancyclus de stof hebben verschaft; en, zooals het met zulke heroën in vroegere eeuwen altijd ging, zijne geschiedenis werd in eene reeks van sagen omgetooverd en hij zelf werd tot een bijna bovenaardsch wezen omgeschapen, aan wien zelfs eene bovennatuurlijke afkomst kon worden toegedicht. Eene Normandische sage aangaande den omstreeks 1040 overleden ridder Roger I van Toëni was in verbinding met een overoud volkssprookje van in kinderen veranderende zwanen tot eene zwaanriddersage gegroeid en werd, als zoodanig voortlevend in zijn nageslacht, waartoe ook zijne kleindochter Godehilde, echtgenoote van Boudewijn van Boulogne, behoorde, in het begin van de dertiende eeuw overgedragen op Boudewijns broeder Godevaert van Buljoen, die alzoo zelf werd beschouwd als des zwaanridders kleinzoon, hetgeen ook weer aanleiding gaf tot de overlevering, dat de hertogen van Brabant van den zwaanridder afstamden, ofschoon Godevaert wel eenmaal hertog van Brabant, maar geenszins de stamvader der latere hertogen van Brabant was geweest.

Aan den romancyclus van Godevaert gaat dan ook als voorgeschiedenis de roman van den Zwaanridder *Helias* vooraf, die ons in het Fransch bewaard is gebleven en blijkbaar ook bij ons vertaald is geweest, maar weer verloren is gegaan, ofschoon een later prozavolksboek van den Zwaanridder nog eeuwen lang deze sage ook in de Nederlanden heeft doen voortleven.

Oriant, koning van Lille-fort of Rijsel, de zoon van Pyrion

en Matabrune, zoo luidt de sage, ontmoette eens op de jacht in een bosch eene beeldschoone joncfrouw van onbekende afkomst, Beatrijs, die hij als echtgenoote meevoerde naar zijn paleis. Zijne moeder Matabrune echter was zeer ontevreden over dat huwelijk en maakte van eene latere afwezigheid van haar zoon gebruik om Beatrijs, die het leven schonk aan zes zoons en eene dochter tegelijk, alle met eene zilveren keten om den hals geboren, van hare kinderen te berooven, die door een dienaar moesten worden omgebracht, maar door hem in een bosch werden te vondeling gelegd, waar de kluizenaar Helias hen vond en verder opvoedde. Daar Matabrune zeven jonge honden aan den terugkeerenden Oriant als zijne kinderen vertoonde, werd Beatrijs door hem verstooten en gekerkerd. Toen jaren later de kinderen onder Helias' goede zorg waren opgegroeid, kwam het Matabrune ter oore, dat de kinderen nog leefden, en zij gaf nu weder aan een dienaar bevel hen op te zoeken en te dooden; maar toen hij er zes in het bosch slapende vond, bepaalde hij er zich toe, hen van hunne ketens te berooven waarop zij plotseling in zwanen veranderden. De zevende, die naar zijn pleegvader heette en toevallig afwezig was geweest, bleef alleen van allen in menschelijke gedaante over, en slaagde er nu niet alleen in, de misdaad van Matabrune aan het licht te brengen, maar ook aan zijne broeders, op éénen na, met de ketens de menschengestalte te hergeven. Eéne der ketens was versmolten en zoo moest één van zijne broeders zwaan blijven. Niet lang daarna gebeurde het, dat de hertogin van Buljoen op een door keizer Otto te Nijmegen gehouden rijksdag door haar zwager, den graaf van Frankenborch, valschelijk beschuldigd werd van ontrouw jegens haar echtgenoot. Te vergeefs zag de ongelukkige uit naar een ridder, die bereid zou zijn in een kampgericht hare onschuld te staven, toen daar op eens een zwaan verscheen, een bootje voorttrekkend, dat Helias, den Zwaanridder, aanbracht, om in een tweegevecht de valschheid der beschuldiging te bewijzen. Helias huwde daarop de dochter der hertogin, Clarisse, die hij echter weldra weer genoodzaakt was in het door den zwaan getrokken bootje te verlaten, omdat zij, tegen zijn verbod in, naar zijne geheimzinnige afkomst had gevraagd; doch uit

hun kortstondig huwelijk was eene dochter, Ida, geboren, die later Eustacius van Boulogne huwde en zoo de moeder werd van Boudewijn, Eustacius en Godevaert van Buljoen.

Op deze voorgeschiedenis volgt in den Franschen cyclus een roman, waarvan de ons slechts uit zeer kleine fragmenten bekende Nederlandsche vertaling de roman van *Godevaerts Kintshede* zal kunnen geheeten hebben. Wij vinden daarin o.a. de al zeer weinig historische voorstelling van een bezoek door den Saraceen Cornubrant aan Brabant gebracht met het doel om te weten te komen, of Godevaert, van wien voorspeld was, dat hij Jerusalem zou veroveren, wel inderdaad een zoo machtig vorst was, dat het Oosten zijne komst met schrik te gemoet moest zien. Geraert, de abt van St. Truyen, die als pelgrim hem reeds vroeger in het Heilige Land had leeren kennen, belooft hem dan, dat hij hem Godevaert in al zijn luister zal laten aanschouwen, en beweegt daarop den Brabantschen hertog met schitterenden praal en door eene onafzienbare rij van tot de tanden gewapende ridders zich aan den Saraceen te vertoonen, die den geweldigen indruk daarvan medeneemt, als hij naar zijn land terugkeert.

Een derde roman verhaalt het beleg van Antiochië, een vierde de verovering van Jerusalem, een vijfde, *Les Chétifs* (= keytieven, d.i. gevangenen), behandelt den verderen strijd, o.a. voor en in St. Jean d'Acre.

De betrekkelijk vriendschappelijke verhouding, die er allengs tengevolge van de kruistochten was gaan heerschen tusschen de naar beschaving en ontwikkeling dorstende Christenen en de fijn beschaafde Muzelmannen van het Oosten ten tijde van Frederik Barbarossa, Richard Leeuwenhart en Salah-eddin, had de schitterende Perzisch-Arabische letterkunde, die onder het Khalifaat uit de Oud-indische letterkunde was opgebloeid, althans eenigszins onder hun bereik gebracht, evenals de betrekkingen, die de Christenen niet langer aarzelden met de Mooren in Spanje aan te knoopen en waarbij de Spaansche en Portugeesche Joden niet zelden de letterkundige bemiddelaars waren. De kruistochten, uit eenzijdige dweepzucht aangevangen, waren het middel geworden tot verbroedering van twee rassen, door godsdienst, taal en zeden gescheiden, maar door dezelfde algemeen menschelijke aspiratie naar hoogere ontwikkeling

van geest en hart verbonden. En ook onder de Germanen en Romanen zelf had dat bekrompen particularisme opgehouden, dat vroeger tot zoo tallooze kleine, maar daarom niet minder bloedige veeten aanleiding had gegeven. De beschaving van de twaalfde en dertiende eeuw was cosmopolietisch geworden, en de litteratuur van dien tijd is het ook.

Wat sinds het begin onzer jaartelling in Indië door wijze kunstenaars was gedicht en geschreven, kwam nu door Perzisch en Arabisch heen naar het Westen. Men denke slechts aan den *Sindibad*, de novellenverzameling, die op Oostersche wijze tot eene kunsteenheid is gemaakt, omdat de verschillende, deels vermakelijke, deels leerzame, steeds boeiende verhalen daar zijn ingevoegd in een hoofdverhaal, dat het als een raam omsluit. Reeds sinds de eerste helft der twaalfde eeuw kent men er in het Westen twee uiteenloopende bewerkingen van in het Latijn, waarvan de ingelaschte verhalen gedeeltelijk zoowel onderling als van de Arabische redactie afwijken, doch niet zonder dikwijls toch weer in de Indische of Arabische letterkunde teruggevonden te worden; maar waarvan het hoofdverhaal volkomen overeenstemt met den *Sindibad*, zooals wij dien nog kennen.

Beide Latijnsche geschriften werden al spoedig in Fransche verzen overgebracht als *Roman des sept sages* (± 1155) en *Roman de Dolopathos* (± 1210), en de eerste van deze werd bij ons vertaald als *Roman van den Seven Vroeden van binnen Rome*, maar ongelukkig niet door een dichter van beteekenis, zoodat het Nederlandsche gedicht alles behalve een meesterwerk te noemen is. Toch is het van belang op te merken, dat ook die onder onze voorvaderen, die uitsluitend Nederlandsch lazen, kennis hebben kunnen maken met den door zeven wijzen opgevoeden koningszoon, wien de sterren hadden voorspeld, dat hij in zeven dagen niet zou kunnen spreken, zonder dat de dood er onmiddellijk op volgde, en die daarom moest zwijgen op de lasterlijke beschuldiging zijner stiefmoeder, dat hij getracht zou hebben haar geweld aan te doen. De zeven wijzen zijn zijne redders, want hij zou op die beschuldiging onvermijdelijk ter dood gebracht zijn, als ieder van hen niet door een toepasselijk verhaal, waarop dan telkens ook een verhaal van de stiefmoeder volgt, de terechtstelling een dag

had weten uit te stellen. Na zeven dagen kan de zoon zonder levensgevaar spreken. Hij doet nu zelf een vijftiende verhaal en brengt met zijne onschuld ook de schuld zijner stiefmoeder aan het licht. Vele van die ingevoegde verhalen vindt men meermalen min of meer gewijzigd in de latere litteratuur van allerlei volken en ook in onze eigene terug.

Vermoedelijk ook van Oosterschen oorsprong, maar naar het Westen overgekomen langs den weg van Byzantium, waar de romantiek in de 11de eeuw onder de regeering der Komnenen een tijdperk van nabloei beleefde, zijn o.a. de romans van *Partenopeus ende Melior* en van *Floris ende Blancefloer*, beide bij ons uit het Fransch vertaald: de laatste omstreeks 1260 door DIEDERIC VAN ASSENEDE († ± 1292). Zij vertegenwoordigen in de middeleeuwsche litteratuur de sentimenteele richting, die steeds de dochter eener ontzenuwende overbeschaving is, zooals er in de 11de eeuw in Byzantium heerschte. De helden zijn er geene kloeke ridders, maar knapen, nauwelijks aan de kinderschoenen ontwassen. De Westersche dichter van den *Partenopeus* heeft den zijnen ook wel in den strijd lauweren doen behalen, omdat zijn publiek dat verlangde, maar oorspronkelijk speelden die helden hunne rol alleen op het tooneel der liefde: eene innige, onwankelbare, sympathieke liefde, juist niet zuiver Platonisch, maar toch kinderlijk naïef in hooge mate.

Partenopeus van Bloys, door een tooverschip, dat zonder menschelijke hulp zich zelf stuurt, naar hem onbekende streken gevoerd, komt in een schitterenden lusthof aan, waar ieder hem op zijne wenken schijnt te bedienen, maar waar alle dienende geesten en alle verdere bewoners onzichtbaar voor hem zijn, ook de lieftallige Melior, de keizerin van Constantinopel, die in de duisternis van den nacht zich aan zijne omhelzingen overgeeft, maar alleen op voorwaarde, dat hij niet zal trachten haar te zien vóór zij den tijd gekomen acht om met hem in het huwelijk te treden. Als zijne moeder, door den aartsbisschop van Parijs gesteund, hem gewaarschuwd heeft, dat de zoo vurig geliefde vrouw wel eene leelijke duivelin zou kunnen zijn, die het op zijne ziel voorzien heeft, laat hij zich overhalen om gebruik te maken van de list, die de fabel van Amor en Psyche hem aan de hand deed: hij aanschouwt de schoone Melior bij het licht eener onver-

wachts geopende lantaarn en heeft daarmee de zoete betoovering gebroken. Melior toch heeft hare toovermacht verloren: evenmin als de bewoners van haar lustslot meer voor hem onzichtbaar zijn, is hij het voor hen: hij moet, om de eer van Melior te redden, het verblijf der zaligheid verlaten, en eerst na veel verdriet en veel moeite weet hij eindelijk het hart van Melior te heroveren en daarmee ook hare hand te winnen.

Floris en Blancefloer zijn twee bloemen op denzelfden Palmzondag ontloken en gekweekt in denzelfden hof, zoodat zij elkaar onontbeerlijk geworden zijn; maar Floris is de zoon van een Spaanschen Moorenkoning en Blancefloer de dochter eener door dezen tot slavin gemaakte Frankische edelvrouw. Tot een huwelijk tusschen die kinderen kan het niet komen, meent de Moorenkoning, en zonder dat zijn zoon het weet, verkoopt hij Blancefloer aan een slavenhandelaar, die haar in de harem van den sultan van Nieuw-Babylonië of Kairo brengt. Floris is ontroostbaar. Aan zijn verzoek om de wereld te mogen rondreizen tot hij zijne geliefde teruggevonden heeft, zet hij kracht bij door de bedreiging, dat hij zich anders van het leven zal berooven, en hij gaat als koopman vermomd op weg. Spoedig is hij Blancefloer op het spoor, want aan alle plaatsen, waar Blancefloer doorgevoerd is, heeft zij door hare lieftallige droefheid zulk een indruk gemaakt, dat men hem met deelneming van haar spreekt, als men in Floris haar mannelijk evenbeeld ziet, even lieftallig en even droefgeestig. Zoo komt Floris dan aan bij den grooten toren, waarin Blancefloer is opgesloten; hij knoopt vriendschap aan met den portier, die een hartstochtelijk schaakspeler is en dien hij telkens laat winnen, en brengt er dezen ten slotte met eene krijgslist toe, hem in eene mand naar boven te laten dragen, gekleed in een rozenrood kleed en onder rozen bedolven. Daar brengt hij dan met Blancefloer verrukkelijke dagen door; maar eindelijk wordt het geheim ontdekt en zij beiden voor den rechterstoel des sultans gedaagd. Het doodvonnis wordt over de schuldigen uitgesproken, maar nu komt Floris met een tooverring voor den dag. Wie dien aan den vinger heeft, kan zich elders wenschen en ziet zich dan opeens mijlen ver verwijderd. Deze ring kan Blancefloer's leven redden, maar zij weigert hem te aanvaarden. Floris, meent

zij, moet er zelf gebruik van maken, en bij dien strijd van zelfopofferende liefde laten zij den ring vallen. De sultan, die dit tooneel heeft bijgewoond, is getroffen door eene liefde, waarvan hij de weerga niet kent, en schenkt hun genade.

Bekoorlijk inderdaad is deze idylle, en dat zij in het geheele Westen zoo geliefd is geworden, kan ons wel niet verwonderen, maar wat er ons in aantrekt, is niet het middeleeuwsch romantische, dat in vergelijking met de Britsche romans maar zeer weinig uitkomt: in den opgang van dit verhaal is het de classieke schoonheid en poëzie, is het de oude wereld, die nog eens weder een harer vele triomfen viert, al is de roman ook een kind van haar ouderdom en niet te vergelijken bij de gezonde voortbrengselen uit den bloeitijd van hare jeugd en hare kracht.

Na de lezing van dit beknopte overzicht onzer romantische letterkunde in de middeleeuwen verwacht ik de vraag, of dat alles wel nationaal mag heeten; immers wij noemden het beste op en dat was alles vertaling. Ik moet erkennen, de kunst van goed vertalen was het hoogste, waartoe onze meeste romandichters het brachten; maar waar elders was in de 13de eeuw de romantiek nationaal? Het ridderwezen, dat er zijn stempel op drukte, was immers in merg en been cosmopolietisch.

Toch hebben de Middelhoogduitsche romans, schoon ook meestal uit het Fransch vertaald, een eigen karakter tegenover de Fransche modellen, die zelf van vrij wat scheppingskracht getuigen, en er staan daar andere naast, die zelfstandig hunne stof aan de Duitsche heldensage ontleenden. Bij ons zijn de Fransche romans alleen door hunne taal vernederlandscht, en de enkele romans, die wij aarzelend oorspronkelijk noemen, omdat er geen Fransch origineel van kan worden aangewezen, zooals de roman van *Moriaen*, van den *Ridder metter mouwen* en van *Walewein*, onderscheiden zich in niets kenmerkend van de andere.

Alleen de roman van *Heinric ende Margriete van Limborch*, uit het begin van de 14de eeuw, die nog het meest met het karakter van de Oostersche verhalen overeenstemt en ook grootendeels in Constantinopel speelt, verraadt, naar 't mij voorkomt, eenige nationale eigenaardigheden. Het is een

krijgsroman, waarin moderne ridders het zwaard voeren; maar tegelijk een weefsel van door elkaar heengevlochten liefdesepisodes, die eene betrekkelijke verscheidenheid van toon en voorstelling bieden en waarbij het zielkundig element wat meer op den voorgrond treedt. Ik zou bijna zeggen: de mannen en vrouwen in dezen roman zijn niet, zooals in de andere romans, typen, maar wat meer menschen, doch dat zijn zij alleen vergelijkender wijze gesproken. Ware de omvang van den roman niet zoo groot, dan zou ik er meer van wenschen mede te deelen. Nu meen ik te moeten volstaan met de bijzondere aandacht op dit werk te vestigen als op een van de weinige bewijzen, dat langzamerhand ook op het ons aanvankelijk vreemde gebied der romantiek de Nederlandsche dichter wel tot zelfstandig scheppen zou in staat geworden zijn, als niet juist toen de tijd van verzet tegen die romantiek gekomen was, en als niet die geest van bestrijding meer had gestrookt met het al te ernstig en al te practisch karakter van een handelsvolk als het Nederlandsche. In niemand sprak die geest van verzet zich krachtiger uit, dan in den hoofdvertegenwoordiger onzer middeleeuwsche letterkunde, in JACOB VAN MAERLANT.

VII.

Maerlant en de zijnen als strijders voor waarheid, verlichting en goede zeden.

De letterkundige werkzaamheid van JACOB VAN MAERLANT levert ons een spiegelbeeld van den ontwikkelingsgang onzer letterkunde in de 13de en 14de eeuw. Toen hij, die omstreeks 1235 in het Brugsche Vrije (misschien te Damme) geboren was, nog als jong geestelijke het kosterambt in het later met Brielle saamgesmolten Maerlant bekleedde (van ± 1255 tot ± 1265), verkeerde hij blijkbaar veel aan het schitterend hof van Albrecht van Voorne, den invloedrijken burggraaf van Zeeland. Daar vergastte hij den aanzienlijken kring van edellieden, die er zich vereenigden, op dezelfde soort van poëzie als de Vlaamsche en Brabantsche adel aan het hof hunner vorsten genoot. Hij vertaalde er twee ridderromans uit den Britschen sagenkring, eerst den dubbelroman *Van den Grale* en *Van Merline*, kort daarna den *Roman van Torec*, en waagde zich daarop zelfs aan het

overbrengen van Benoit's uitvoerige *Historie van Troyen*, nadat hij reeds als zijn eersteling *Alexanders Geesten* (tusschen 1257 en 1260) had overgebracht uit de Latijnsche *Alexandreis* van Gauthier de Chastillon.

De strekking van dat Latijnsche dichtwerk heeft hij toen misschien nog niet volkomen begrepen, omdat hij er bij zijne vertaling het een en ander invoegde uit romantische bronnen, die de Latijnsche dichter juist door zijn werk had willen verdringen. Gauthier toch had zich (reeds omstreeks 1180) geërgerd aan al de leugenverhalen, die de menestreels door hunne gedichten over Alexander den Grooten in omloop hadden gebracht, en hij had toen hoofdzakelijk uit den Latijnschen geschiedschrijver Quintus Curtius de stof geput voor een zijns inziens volkomen betrouwbaar dichterlijk verhaal, dat dan ook op de scholen werd ingevoerd om gelezen te worden naast het epos van Virgilius en eene *Caroleis*, waarin op zijn voorbeeld Gilles de Corbeil hetzelfde had gedaan als hij, maar voor de geschiedenis van Karel den Grooten.

Gaandeweg echter schijnt Maerlant Gauthier's bedoeling te hebben begrepen, en niet alleen nadenken en studie dreef hem er toe, zich bij de richting van zijn beroemden voorganger aan te sluiten, maar ook zijne eigene neiging. Immers reeds bij het bewerken der onhistorische romans had hij ze zooveel mogelijk verbeterd naar de, aanvankelijk nog maar weinige, betere bronnen die hij kende: de *Historie van Troyen* naar Latijnsche dichters, de *Historie van den Grale* naar de Evangeliën, terwijl hij daarbij tevens krachtig had uitgevaren tegen de onhistorische voorstelling, die „een pape in Vlaenderlant" had gegeven *Van Ons Heren Wrake* over Jezus' kruisiging. Op lateren leeftijd zag hij met diep berouw terug op zijne jeugd, waarin hij, uit wereldsgezindheid, ook zijn aandeel had gehad aan het verspreiden van „logenlike saken", vooral door zijn *Torec* en zijne *Historie van den Grale*, waarvan hij later met recht geen woord meer geloofde.

Waarheidsliefde was daartoe wel zijn sterkste drijfveer, maar deze ontsproot bij hem niet uitsluitend uit wetenschappelijken zin, ofschoon ook die aan Maerlant geenszins ontzegd mag worden. Vooral had die waarheidsliefde bij hem een zedelijken grondslag: zij hing samen met zijn rechtvaardig-

heidsgevoel en zijne dorst naar het hoogere, het ideëele. Het ergerde hem, dat een edel en grootmoedig vorst als koning Artur in die romans werd voorgesteld als een hoorndrager, die zich uit het hart van Genovere zou hebben laten verdringen door een man als Lancelot, geen historisch persoon, maar louter een gewrocht der dichterlijke verbeelding. En een gevaarlijk gewrocht! In MAERLANT's sterfjaar (1300), als ons dat ten minste juist is overgeleverd, legt Dante (in zijn *Inferno*) aan Francesca da Rimini de bittere klacht in den mond, dat de verleidelijke Lancelot voor haar geweest was, wat Galeotto in den roman zelf voor koningin Genovere was, namelijk het middel om haar te verleiden tot echtbreuk, waarvoor zij nu in de hel zoo zwaar moest boeten. De schoone woorden der „walsche, valsche poëten, die meer rimen dan si weten", de „boerde van den Grale, de loghene van Perchevale", zooals MAERLANT ze noemt, verdienden niet alleen als onhistorische beuzelarijen („snodelhede") beschouwd te worden, maar ook te worden bestreden als verderfelijk voor de goede zeden, als vergif voor de ziel. Vooral kon hij het niet verdragen, dat een zoo voortreffelijk vorst als Karel de Groote, een bolwerk van het Christenrijk, in minachting kwam door die romanschrijvers, die hem een kinderachtigen strijd deden voeren tegen de vier Heemskinderen, van wie geene enkele historie gewaagde, dat zij hem voorstelden als minder dan Roeland, Olivier, Ogier en zelfs dan Willem van Oringen, wiens heilig leven door CLAYS VAN HAERLEM in schoone woorden zoo onwaar was beschreven, en dat zij op zijne rekening alles stelden, wat door vijf Karels was verricht. Evenzoo hinderde het hem, dat de voorstelling, alsof het geslacht der Brabantsche hertogen uit den Zwaanridder voortgesproten zou zijn, zoo onbeschaamd werd verspreid en zoo gretig werd aangenomen door het volk, dat „favele ende gemac" mint en de geheele wereld door liever van liefde en strijd leest, dan van ernstiger en degelijker zaken.

En was dan de ware geschiedenis niet belangwekkend genoeg? Verdiende het verhaal van Gods wonderdaden in de wereldhistorie niet boven alles gelezen en herlezen te worden? De bijbelboeken waren door Petrus Comestor (omstreeks 1150) in zijne *Scolastica* tot een betrouwbaar tafreel der bijbelsche

geschiedenis verwerkt, ook in verband tot de gelijktijdige ongewijde geschiedenis. Met een vervolg er op, dat den val van Jerusalem beschreef, voltooide MAERLANT de vertaling van dat werk in 1271, en onder den titel van *Rijmbijbel* is het, in de Nederlandsche gewesten verspreid, nog lang beroemd gebleven. Door dat werk hoopte MAERLANT, zooals hij zeide, van God vergeving te erlangen voor de leugenverhalen, waaraan hij zich in zijne jeugd had bezondigd, want leugen noch bedrog (truffe no faloerde) was er in te vinden, maar „vraye rijm ende ware wort", en door de „ware leringhe", die het inhield, kon het ook tegenover de onzedelijke boeken der menestreelen tot „reine dachcortinghe" strekken.

Nog een veel omvangrijker werk ondernam MAERLANT twaalf jaar later: de vertaling van de uitvoerigste en nieuwste wereldgeschiedenis, die destijds bestond, het *Speculum Historiale* van Vincentius van Beauvais. Maerlant stelt ons in dien *Spiegel Historiael* de geschiedenis der wereld, die wel „werrelt" mocht heeten, omdat zij sinds Adams val „alle jare gewerret hevet", als een' spiegel voor van zonde en ellende, van strijd en verwarring, waaraan echter tengevolge van Gods menschwording of de stichting van het Christendom eenmaal een einde zal komen. In vier deelen (partiën) is het reuzenwerk verdeeld. Het eerste eindigt met de vestiging van het Christendom, het tweede behelst de geschiedenis der Christelijke kerk in den tijd der martelaren, die haar bouwden ten koste van hun bloed, totdat zij onder Constantijn den Grooten staatskerk werd. Het derde deel wordt besloten met de zegepraal der Katholieke kerk door de herleving van het Westersch Romeinsche rijk bij de keizerskroning van Karel den Grooten en het vierde verhaalt, althans bij Vincentius, de verdere geschiedenis tot op diens eigen tijd, namelijk het jaar 1250; doch MAERLANT heeft de vierde partie slechts vertaald tot op het jaar 1113 en zelfs de geheele tweede partie overgeslagen.

Wèl is ook dit werk van MAERLANT weer eene vertaling, maar toch gedeeltelijk ook de vrucht van eigen studie, want niet alleen heeft hij het hier en daar aanmerkelijk bekort, maar ook heeft hij er veel tusschen gevoegd, wat hij in andere geschriften vond. Vooral de geschiedenis van den eersten kruistocht heeft hij met blijkbare voorliefde belangrijk uitgebreid.

Na zijn dood is de tweede partie vertaald door PHILIP UTENBROEKE van Damme en heeft LODEWIJC VAN VELTHEM de vierde partie niet alleen afgemaakt maar ook aangevuld tot 1316. Als een merkwaardig monument van Nederlandsche historiographie heeft het in de eerste plaats groote waarde, maar, hoe weinig dichterlijk het ons op zich zelf ook moge voorkomen, ook op letterkundig gebied is het een werk van beteekenis. Het is namelijk een reuzenepos, dat de overlevering van alle tijden en alle volken omvat, maar, in tegenstelling tot de romans, die er onderdeelen van behandelden, met strenge waarheidsliefde geput uit de zuiverste geschiedbronnen, die men toen kende, en getoetst aan de beginselen der historische critiek, voorzoover men die destijds kon toepassen. Moest daarvoor ook menig aantrekkelijk poëtisch verhaal bezwijken, wanneer dat verhaal tevens een zedenbedervenden invloed oefende, kon MAERLANT het niet anders dan voordeel achten, en was het onschuldig, ook dan bejammerde hij het niet: het boette dan voor de schuld der lezers, die tusschen waarheid en verdichting nog niet wisten te onderscheiden en de romantische verhalen als ware geschiedenis beschouwden.

MAERLANT hoopte er alle romans mee te kunnen verdringen: vandaar ook dat hij het schreef in den dichtvorm dier romans, paar aan paar rijmende versregels. Met zijn *Rijmbijbel* had hij den strijd tegen de „borderers", zooals hij de menestreelen noemde, aangebonden, met zijn *Spiegel Historiael* zette hij dien voort, ook door uitdrukkelijke bestrijding van bepaalde romans. Groot vertrouwen op de overwinning had hij echter niet. Hij was zich bewust, zooals hij zegt, op het zeestrand te zaaien wat de golven der zee weer zouden wegspoelen, hij geloofde zich met zijn werk te benadeelen, maar het bewustzijn van de hooge roeping, die hij er mee te vervullen had, schonk hem de kracht om voort te gaan. Mocht zijn werk onvruchtbaar zijn, laten kon hij het niet; maar hij had toch een sterken steun. Graaf Floris V zelf had hem dat werk opgedragen en aan hem was het ook toegewijd. De voltooiing er van heeft de edele graaf evenwel niet mogen beleven.

Zoo ook beleefde Floris slechts de gedeeltelijke voltooiing van een ander werk, door zijn eigen clerc MELIS STOKE voor hem ondernomen, blijkbaar onder invloed van de aan Maer-

lant gegeven opdracht Deze invloedrijke ambtenaar aan het graaflijk hof van Holland had het eene schande gevonden, dat zoovelen wèl allerlei vreemde geschiedenissen kenden, maar zich niet bekommerden om het verleden van hun eigen vaderland, en daarom wilde hij, in aansluiting aan het *Chronicon Egmundanum*, Graaf Floris vertellen, wat er voorheen in Holland onder zijne grafelijke voorouders was gebeurd, hoe aanzienlijk zijn stamhuis was en met welke edele geslachten vermaagschapt, en vooral ook hoe gegrond de rechten waren, die Floris juist in dien tijd op Friesland deed gelden. Later heeft hij aan deze vrije vertaling der Latijnsche kroniek nog eene veel uitvoeriger berijmde, soms zelfs dichterlijke, geschiedenis van zijn eigen tijd toegevoegd, die nu en dan eene hooge mate van dramatische aanschouwelijkheid bezit en in 1305 aan Willem den Goeden bij het aanvaarden zijner regeering werd opgedragen met eene vaderlijke vermaning van den grijzen onderdaan tot zijn jeugdigen heer. Nog altijd is zij de hoofdbron voor onze kennis der regeeringsjaren van Floris V, Jan I en Jan II, en ofschoon min of meer persoonlijk gekleurd als het werk van iemand, die zelf bij de verhaalde gebeurtenissen betrokken was geweest, over het algemeen tegelijk dat van een wereldwijs en eerlijk man, die te midden van de gebeurtenissen levend toch de kunst verstond, zich daarboven te verheffen en ze van een hooger standpunt uit te beoordeelen.

Niet minder belangrijk dan Stoke's werk is de eerzuil, die een Brabander, JAN VAN HEELU, oprichtte voor zijn heer, den ridderlijken en krachtigen hertog Jan van Brabant, door de uitvoerige dichterlijke beschrijving van diens grootste wapenfeit, de overwinning in 1288 bij Woeringen op den graaf van Gelre en zijne vele bondgenooten behaald, waarmee Limburg voorgoed tot een Brabantsch wingewest werd gemaakt. De dichter, zelf ooggetuige van den strijd, wil niets meedeelen dan de zuivere waarheid, maar hij heeft dat zóó gedaan, dat geen onzer ridderromans een zoo grootsch krijgstafreel voor onze oogen ontrolt. Wij zullen zeker billijk genoeg zijn, dat voor een groot deel ook aan de kunstvaardigheid van den dichter toe te schrijven, maar hij zelf schreef alles op rekening van de heerlijke stof, die hem had bezield. De groote krijgs-

daden der Macabeeën, die van Roeland en zijne gezellen bij Ronchevale, van de Trojaansche helden, van Walewein en Perchevael en van den grooten Alexander zijn beschreven in beroemde gedichten, zegt hij, maar zoo groote ridderdaden als er te Woeronc zijn verricht onder aanvoering van den Brabantschen leeuw, hertog Jan, kon men nergens beschreven vinden. Hier overtrof de werkelijkheid de stoutste verbeelding.

Men ziet, MAERLANT had al spoedig aanhangers gewonnen, die met hunne geschiedverhalen de romantiek begonnen te verdringen. De belangstelling der vorsten en aanzienlijkste edelen uit hunne omgeving heeft daartoe zeker krachtig meegewerkt, want Floris V was niet de eenige, die de nieuwere nationale letterkunde steunde. Een zijner invloedrijkste raadslieden, heer Nicolaas van Cats, had reeds vroeger (± 1268) de opdracht aanvaard van een ander der vele dichtwerken van MAERLANT: *Der Naturen Bloeme*, zooals het heette, de berijmde vertaling van een Latijnsch handboek der natuurlijke historie, *De naturis rerum*, omstreeks 1244 geschreven door Thomas van Camtimpré, wel doorweven met zedekundige opmerkingen en vergelijkingen, zedengispingen niet zelden, maar toch in de eerste plaats bestemd om de natuurkennis dier dagen te populariseeren en daarom door den dichter zelf gesteld tegenover een vroegeren *Bestiaris* of dierenboek van den Aardenburgschen priester WILLEM UTENHOVE, waarin naar het schijnt — want het werk is verloren gegaan — vooral de allegorische beteekenis van de eigenaardigheden der dieren, in aansluiting aan den *Physiologus*, was aangewezen.

Met zijne natuurlijke historie wilde MAERLANT nuttige kennis verspreiden, evenals met zijne geschiedverhalen, en de verlichte adel van zijn tijd, die uit den bloei der machtige Vlaamsche handelssteden de leering getrokken had, dat kennis macht was, juichte zijn streven toe. Als MAERLANT hun in zijn vorstenleerboek, *Heimelicheit der heimelicheden* (vertaling van Aristoteles' *Secreta Secretorum*), toeriep : „bouw scholen om de kinderen van den lande te laten leeren, en wekt ook den leerlust der armen op door hun geld te geven en vriendelijkheid te bewijzen, want clergie (wetenschap) eert een koninkrijk," dan namen zij dien raad gaarne ter harte. Verscheidene edelen zouden wij kunnen noemen, die MAERLANT's levensdoel, om door middel van

dichtwerken kennis te verspreiden, krachtig bevorderden. Eene Antwerpsche edelvrouw, Maria van Berlaer, droeg in 1315 aan LODEWIJC VAN VELTHEM de voltooiing van den *Spiegel Historiael* op; Gerard van Voorne schijnt hem voor de voorzetting van dat werk beloond te hebben, door hem tot zijn huiskapelaan aan te stellen. De schout van Antwerpen, Willem van Bornecolve, noodigde omstreeks denzelfden tijd JAN VAN BOENDALE, scepenclerc van Antwerpen, uit, om de geschiedenissen van Brabant, die in MAERLANT's *Spiegel Historiael* verspreid gevonden werden, daaruit bijeen te voegen, zooals hij in 1317 ook deed in zijn *Brabantsche Yeesten*, waarop hij bovendien zelfstandig een belangrijk vervolg gaf, dat ons de Brabantsche geschiedenis tot op het jaar 1347 verhaalt.

Ook andere geschiedwerken bezitten wij van BOENDALE, met name het, evenwel slechts gedeeltelijk bewaard gebleven, gedicht *Van den derden Edewaert*, dat het beleg van Doornik en andere krijgsbedrijven van den Engelschen koning tegen Frankrijk tusschen 1338 en 1340 uitvoerig beschrijft. Niet zonder grond wordt aan BOENDALE ook het *Boec van der Wraken* toegeschreven, dat in 1355 blijkbaar plotseling is afgebroken en waarin door allerlei voorbeelden uit de geschiedenis, ook van 's dichters eigen tijd, wordt aangetoond, dat het kwaad, door vorsten en volken bedreven, vroeg of laat in God een geduchten wreker vindt, waarom er dan ook telkens door den dichter op wordt aangedrongen, dat heerschzuchtige geestelijken en leeken en allen, die een zedeloos leven leiden, zich daarvan zullen bekeeren vóór het te laat zal zijn en de straf, die nu reeds dreigt, zich ontzettend zal doen gevoelen. Hier is de geschiedenis een ware spiegel der zonden geworden.

De drossaat, later kanselier van Brabant, Rogier van Levedale, aanvaardde (in 1330) de opdracht van BOENDALE's ook aan Hertog Jan III aangeboden *Lekenspiegel* en niet lang daarna ook van zijne samenspraak *Jans Teesteye*, d. i. Jans Getuigenis, waarin hij eenige in den *Lekenspiegel* behandelde punten, die bestrijding hadden gevonden, nader toelichtte en verdedigde. Zoo zien wij dan menig edelman de didactiek bevorderen, de verlichting helpen verspreiden. In dien tijd, den loop der 14de eeuw, moest de adel wel mee, want MAERLANT had niet op het zeestrand gezaaid, zooals hij vreesde.

Een machtige invloed was in Vlaanderen, Brabant en Holland van hem uitgegaan, het getal zijner aanhangers nam hand over hand toe, en er vormde zich eene school, die zijne beginselen in practijk bracht en waarvan de Antwerpsche scepenclerc JAN VAN BOENDALE de trouwste leerling en ijverigste woordvoerder was.

Zijn hoofdwerk, den *Lekenspiegel*, schreef deze ijverige en zeer verdienstelijke clerc „om ghemenen oorbaer", ter wille van „dat leke volc", dat hij er door bekend wilde maken met de hoofdzaken der gewijde geschiedenis, der geschiedenis van de Christelijke kerk, der leerstellingen en plechtigheden van den godsdienst en der Christelijke en practische zedenleer. Van de vier boeken, waarin het werk verdeeld is, hebben de beide eerste een historischen inhoud. Voornamelijk echter is het eene geschiedenis van kerkelijke of zedelijke instellingen, want „om oude geesten te maken cont en es dese bouc begonnen niet", zegt de schrijver. Alleen geeft hij zeer uitvoerig den inhoud weer van de apocriefe evangeliën van Maria's geboorte en Jezus' kindsheid. Het derde boek is eene verzameling van zedenlessen, ten deele in spreukvorm, ten deele betoogend en toegelicht met een groot aantal verhalen. Het vierde boek handelt over de toekomst, met name over de komst van den Antikrist en de vijftien teekenen, die den oordeelsdag zouden aankondigen, volgens een veel gelezen werkje *Revelationes*, dat op naam van Methodius, bisschop van Tyrus in omloop was en bij BOENDALE blijkbaar evenveel geloof vond als bij anderen. Ook gebruikte hij daarbij den *Sidrac*, reeds in 1329 uit het Fransch bij ons vertaald, later nog meer dan eens in het Nederlandsch overgebracht en in 1495 ook in vertaling gedrukt. De meer dan vierhonderd raadsels over de gewichtigste en duisterste wereldsche en hemelsche aangelegenheden, daarin door koning Bottus aan den wijzen Sidrac ter oplossing voorgelegd en ook door hem opgelost, hebben tot op het eind der middeleeuwen altijd de grootste belangstelling gewekt.

In een hoofdstuk van zijn *Lekenspiegel*, handelend over de quaestie, „hoe dichters dichten sullen ende wat si hantieren sullen", was BOENDALE het ook, die ingang verschafte aan de chronologisch onjuiste, maar van het standpunt zijner leerlingen

zeer begrijpelijke voorstelling van Maerlant als „vader der dietschen dichtren algader", waardoor de romandichters als onwaardigen eenvoudig ter zijde geschoven worden. Van Maerlant's beginselen heeft hij een soort van systeem gemaakt, dat als eene eerste proeve van aesthetica in onze letterkunde kan worden beschouwd. Wie goed dichter wil zijn, zooals Maerlant en zooals verscheidene Grieksche en Latijnsche schrijvers uit oudheid en middeleeuwen, die moet aan drie hoofdvereischten voldoen, zegt hij, hij moet zijn: 1o. een „grammarijn", d.w.z. de regels van taal en stijl behoorlijk en systematisch hebben geleerd, 2o. „warechtich" en 3o. „eersaem van levene", om door zijn voorbeeld kracht bij te kunnen zetten aan zijne lessen en vermaningen. Een zedelijk karakter is dus voor den dichter en zijne werken een eerste vereischte, meent Boendale, en daarom keurt hij ook verdichte verhalen, die daaraan voldoen, zooals de fabels van Aesopus en Avianus en romans als de Reinaert, niet af: immers door zijne gelijkenissen heeft Christus zelf het voorbeeld gegeven om door onhistorische verhalen te leeren. Zelfs een „boerdekijn" mag men wel vertellen om te vermaken, als het maar niemand benadeelt en als men maar bedenkt, dat men eens rekenschap zal moeten afleggen van alle ijdele woorden, die men gesproken heeft. Behandelt men echter in zijne gedichten geschiedkundige feiten, dan moet men, als Maerlant, zich strikt aan de waarheid houden en geene dwaasheden vertellen van Karel den Grooten, alsof hij ooit uit stelen was gegaan of bij eene dienstmaagd op eene kar gewonnen was, noch van keizer Octavianus, dat hij te Leuven in het open veld ter wereld zou gekomen zijn. En evenmin natuurlijk als bij de ongewijde geschiedenis mag men de geringste leugen voortbrengen op het gebied van de kerk of den godsdienst of wanneer men de levens der heiligen verhaalt.

VIII

Kerk en godsdienst in de poëzie.

Heiligenlevens zijn er in vrij groot aantal bij ons gedicht. Wij zagen reeds, hoe Veldeke met het leven van *St. Servaes* zijne dichterlijke loopbaan opende, en Maerlant zelf gaf ook daarvan aan zijne geheele school het voorbeeld door eerst het,

nu verloren, leven van *St. Clara* te berijmen en daarna uit het Latijn van Bonaventura het leven van *St. Franciscus van Assisi* te vertalen. Nog uit de 13de eeuw dagteekenen de slechts gedeeltelijk bewaard gebleven legenden van *St. Eustaes* en van *St. Waernaer*, den in 1287 te Bacharach door de Joden, naar beweerd werd, vermoorden dertienjarigen knaap, en van heilige vrouwen, zooals *St. Aechte* en *St. Maria Egyptiake*, wier levens in 1286 en 1290 uit het Latijn vertaald werden in het klooster Eename bij Oudenaarde. Zoo hebben wij ook gedeeltelijk een leven van *St. Caterine* en zoo goed als volledig het leven (nl. gheboert, passie ende verheffinge) van de Nederlandsche heilige der vierde eeuw *Sunte Kunera van Rheenen.*

Van twee heiligverklaarde vrouwen, St. Lutgardis en St. Kerstine, die in de dertiende eeuw in de Zuidelijke Nederlanden leefden, beschreef haar tijdgenoot Thomas van Cantimpré het leven in het Latijn, en dat Latijnsch proza werd ook weder in Dietsche verzen overgebracht: het leven van *St. Lutgardis* zelfs reeds zeer kort daarna door WILLEM, den geleerden prior VAN AFFLIGHEM, die zich in zijn zeer uitvoerig dichtwerk, dat slechts voor twee derden bewaard en toch nog meer dan 20.000 verzen groot is, behalve door zuiverheid van taal vooral ook onderscheidde door de regelmatigheid zijner versificatie, zoodat elke der vier geaccentueerde lettergrepen zijner iambische verzen slechts door ééne lettergreep zonder klemtoon wordt gevolgd, al heeft hij nu en dan ook den klemtoon gelegd op lettergrepen, die wij gewoon zijn zonder eenigen nadruk uit te spreken. Zijn voorbeëld schijnt geene navolging gevonden te hebben, en het moest nog tot het eind van de zestiende eeuw duren vóór er dergelijke verzen weder bij ons geschreven werden. Van het leven van *St. Lutgardis*, de beschaafde en fijngevoelige zenuwlijdster, die, na eerst priores van St. Truyen geweest te zijn, eenvoudig kloosterzuster te Hawieres bij Luik werd en die hare heiligverklaring aan hare vele visioenen te danken had, werd omstreeks 1400 nog eens eene kortere bewerking in Dietsche verzen gegeven door zekeren minderbroeder GEERAERT, die ook naar het Latijn van Thomas van Cantimpré eene berijming gaf van het leven van *St. Kerstine*, met recht de „wonderbare" bijgenaamd, omdat deze hysterische menschen-

schuwe koeienhoedster van St. Truyen, ondanks hare onzinnige, vieze en walgelijke handelingen, er in slaagde tot den rang van heilige op te klimmen.

Verder hebben wij uit de veertiende eeuw, behalve een bundel levensbeschrijvingen der apostelen („Der Istorien bloeme"), het leven van Vlaanderens patroon *St. Amand*, in 1367 door GILLIS DE WEVEL te Brugge voltooid, en, als werk van een geheel ander karakter, *St. Patricius Vagevuur*, dat zijn ontstaan aan de grillige verbeelding der Britten te danken had, evenals de *Reise van St. Brandaen*, bij ons uit het Hoogduitsch vertaald, maar reeds uit Latijnsch proza van de tiende eeuw bekend en een wonderlijk mengsel van Britsche, Germaansche en Classieke mythologie met Oostersche (ten deele kerkelijk-legendaire) overleveringen verbonden.

Zelfs de Kerk kon met deze fantastische opsiering van het leven haars heiligen geen vrede hebben, en MAERLANT achtte het zijn plicht er tegen te waarschuwen als tegen onhistorisch gebeuzel; maar overigens zag MAERLANT met grooten eerbied tegen de vrome geloofshelden op, en klaagde hij er over, dat, in dezen wereldsgezinden tijd, het leven en de daden van een heilig man als St. Franciscus minder de aandacht trokken dan de beuzelarijen, die er verdicht waren van Tristan en Lanceloet, Perchevael en Galehoot. Zoo vinden wij ook de verhalen van strijd en liefde, die in de romans te lezen waren van Ogier en Olivier, van Roeland, Walewein en Alexander als nutteloos en zielverdervend gebrandmerkt in de voorrede van het episch verhaal, dat een onbekend dichter ons *Van den Levene Ons Heren* heeft gegeven en waarin vooral de schildering van Christus' vorstelijken intocht in de door hem ontsloten hel een machtigen indruk kan maken op ieder, die besef heeft van de grootschheid dezer voorstelling.

Zoo werden dan door Maerlant en zijne school en ook door geestelijken, die zich daarbij niet bepaald hadden aangesloten, uitdrukkelijk tegenover Karels paladijns en de ridders van Arturs tafelronde andere, geestelijke, ridders geplaatst, heilige mannen, die het Christelijk geloof hadden verkondigd en hunne overtuiging bezegeld met hun bloed. Zooals de wereldlijke ridders zich om hun koning Artur scharen, vormen zij de krijgsmacht van den grooten Koning der wereld, voor wien zij lijden

en strijden; en evenals de wereldlijke ridders zich eene schoone, edele vrouw hebben uitgekozen, wier teeken zij dragen, wier eer zij handhaven, wier gunst zij najagen, zoo hebben ook die geestelijke ridders eene edele jonkvrouw, te wier eere zij strijden tegen de booze machten der wereld en wier gunst hen bezielt, de goddelijke Moedermaagd, de smettelooze Genovere, de Koningin aan het hof van den Hemelkoning, wie zij het „Ave" toefluisteren en voor wie zij het „Regina coeli" aanheffen.

Haar verheerlijkten ook onze middeleeuwsche dichters, en van hare liefdevolle mirakelen getuigden zij; en ook weer hierbij staat MAERLANT aan de spits. Bijna geen enkel werk schreef hij, of hij begon het in den naam van Maria, wier bijstand hij in woorden van devote toewijding en vereering inriep. Om der wille van de moeder Gods, die het gevallen menschdom redding brengt, zooals Eva, de moeder aller menschen, het menschelijk geslacht in het verderf gestort heeft, vergaf hij aan de vrouwen al het kwaad, dat zij hadden aangericht. Anderen, en daaronder zelfs later zijn leerling BOENDALE, mochten geen kwaad genoeg van de vrouwen kunnen zeggen, misschien uit reactiegeest tegen den overdreven vrouwendienst der ridderpoëzie, MAERLANT geeft meermalen uitdrukkelijk te kennen, dat hij den vrouwen genegen is en de oorzaak harer afdwalingen eer aan de mannen wijt, dan aan haar zelve; maar als hij zijne ingenomenheid met het vrouwelijk geslacht luide uitsprak, was het zeker altijd, omdat hem daarbij de reine, heerlijke Moedermaagd als ideaal voor den geest stond. Een geheelen bundel mirakelen, aan het *Speculum Historiale* van Vincentius ontleend, heeft hij met een inleidend loflied op Maria (in monorimen) uitgegeven, en in die alle komt hare liefderijke hulpvaardigheid om zondaars door hare wonderdadige tusschenkomst te redden duidelijk uit. Maerlant echter was met zijne zorgvuldige waarheidsliefde te nuchter om wonderverhalen aantrekkelijk te kunnen maken. Zooals hij ze vertelt, kunnen wij ze zelfs niet voor een oogenbliik gelooven. Dikwijls schijnt ons eene bovennatuurlijke tusschenkomst niet gerechtvaardigd, soms ergeren wij ons er aan, dat alleen het bidden van eenige — laat het zijn vele — ave's in staat wordt geacht de gruwe-

lijkste zonden uit te wisschen, soms zelfs naderen voor ons de verhalen tot het groteske, bv. als wij vernemen, hoe de booze duivel de ladder wegtrekt, waarop een schilder staat, die den vorst der onderwereld steeds zoo leelijk mogelijk heeft afgebeeld en nu bezig is een schoon Mariabeeld te schilderen, en die het er ongetwijfeld niet levend zou hebben afgebracht, als Maria's wonderkracht niet het geschilderde beeld had bezield om den arm uit te strekken en den ijverigen dienaar der Moedermaagd te grijpen in zijn val.

Twee andere dichters verstonden beter de kunst om Mariamirakelen voor ons aantrekkelijk te maken: de dichter van *Theophilus*, den vromen, maar schandelijk belasterden man, die uit wrevel over zijne miskenning zijne ziel bij schriftelijk contract aan den duivel verkoopt, daarna in eer en aanzien hersteld wordt, maar zijne zielrust voorgoed verloren heeft en zich in radelooze angst tot Maria wendt, die hem eigenhandig het verschrikkelijk contract terugbezorgt; en de dichter van de nog bekoorlijker *Sproke van Beatrijs*. Ik hoop, dat het voldoende zal zijn, u met een enkel woord te herinneren aan die kloosterzuster, die bezwijkt voor de overmacht der liefde en haar klooster ontvlucht, maar na zeven jaar van betrekkelijk geluk, verlaten door haar geliefde, een leven van ontucht moet lijden om te voorzien in het onderhoud van hare beide zoontjes en die na nieuwe zeven jaar een afkeer krijgt van dat schandelijk leven en zich als berouwhebbende zondares op weg begeeft naar haar vroeger klooster. Doch nooit, zelfs niet in hare diepste ellende, heeft zij opgehouden Maria te vereeren, en als zij nu nabij het klooster overnacht, verschijnt Maria haar om haar te vertellen, dat zij den volgenden dag de kloosterpoort geopend en haar eigen nonnengewaad terug zal vinden, zoodat zij ongemerkt hare oude plaats weer zal kunnen innemen, omdat niemand iets van hare afwezigheid heeft bespeurd: Maria zelve toch had gedurende al die jaren al hare kloosterplichten in hare gedaante vervuld.

Werd MAERLANT bij het verhalen van Mariamirakelen door anderen overtroffen, vèr boven al onze middeleeuwsche dichters verhief hij zich, waar het gold, in lyrische strophen haar lof te zingen. Dat erkende ook een dichter van het eind der 14de eeuw, die Maerlant als lofzanger van Maria voorstelt in

wedstrijd met Heynric Formator van Dorneke en Aelbrecht van Keulen (van wien sommige liederen bij ons door LOD. VAN VELTHEM vertaald zijn), en die dan zonder aarzelen aan hem het meesterschap doet toekennen. Voor zijne verheerlijking van Maria koos hij den strophenvorm der clausule, dien hij bijna altijd bij zijne lierdichten gebruikte en dien hij aan de Fransche en Middellatijnsche dichters ontleende. De clausule is eene strophe van dertien versregels met slechts twee rijmklanken: op ieder verspaar met den eersten rijmklank volgt een enkele versregel met den tweeden totdat eindelijk door op het twaalfde vers met den tweeden rijmklank den daarop rijmenden dertienden versregel te doen volgen de strophe wordt afgesloten (rijmschema *a a b a a b a a b a a b b*). Hoeveel meesterschap men over taal en rijm moet bezitten om bij zooveel rijmrijkdom niet gekunsteld of gewrongen te worden, behoeft niet nader te worden betoogd, en MAERLANT is in dezen strophenbouw een meester, bij ons zonder weerga en ook door zijne tijdgenooten buitenslands nauwelijks geevenaard.

In een gedicht nu, dat eenvoudig *Clausulen van der Biblen* heet, vinden wij in 't kort de geschiedenis van Maria's heilig leven, eene plastische beschrijving harer reine schoonheid en eene zinnebeeldige toepassing van Oudtestamentische verhalen op het hoofdfeit van haar leven, zooals de allegorische schriftverklaring dier dagen die aan MAERLANT aan de hand deed. Hooger staat een tweede strophisch gedicht, de *Disputacie van der Vrouwen ende den heiligen Cruce*, eene vrij vertaalde samenspraak, zooals de titel reeds aanduidt, tusschen Maria en het kruis, slechts afgewisseld door eene indrukwekkende klacht van den gekruisigden Christus over de verdorvenheid der zoogenaamde Christenen. Het onderwerp van het dispuut is: waaraan de menschheid grooter verplichting heeft, aan Maria, die Jezus droeg vóór zijne geboorte, of aan het kruis, dat Jezus droeg vóór zijn dood. Waaraan m.a.w. heeft de mensch zijne zaligheid het meest de danken: aan Gods menschwording of aan zijn kruisdood? Het antwoord is: aan beide evenzeer. Het hoofdbeginsel van het Christendom is: door lijden tot heerlijkheid, en daarom, wie Maria wil vereeren, moet zich haar niet voorstellen in hare hoogste glorie als gelukkige moeder

van den Zoon des Oneindigen, maar haar zoeken, zooals zij, weenende om het lijden van haar geliefd kind, ligt neergeknield als mater dolorosa aan den voet van het kruis.

Eene andere samenspraak tusschen Jacob en Martijn zoekt de oplossing dezer, oppervlakkig beschouwd wat al te spitsvondige, vraag: stel, dat gij eene vurige liefde koestert voor eene vrouw, die niets van u wil weten, en dat gij onverschillig zijt voor eene andere vrouw, die u met hare liefde tegemoet komt, en stel, dat deze beide vrouwen in levensgevaar verkeeren en gij éène van beide, maar ook bepaald maar éène redden kunt, wie moet gij dan redden om den naam van verstandig man te verdienen? Na een uitvoerigen redetwist is de slotsom: naar wien zoudt gij u beter kunnen richten dan naar God, die, ondanks zijne liefde voor al zijne schepselen, alleen redt wie hem liefde betoont. Natuurlijk zijn de vrouwen in dit gedicht slechts allegorieën, en wel, naar 't mij voorkomt, van de Wereld en van Maria; maar in dat geval blijft MAERLANT hier toch evenmin als in zijne *Disputacie* bij de persoon van Maria staan, maar klimt hij van en door haar op tot de hoogste geheimenissen der wijsbegeerte van den godsdienst. Diepzinniger onderwerp nochtans behandelt hij in zijn gedicht *Van der Drievoudichede*. Daarin worden de heiligste zaken, de hoofdbeginselen van het Christelijk geloof besproken en tot op zekere hoogte beredeneerd, zooals de grootste wijsgeer van dien tijd, Thomas van Aquino, dat deed, maar MAERLANT moet zelf erkennen, dat de rede hier onvoldoende is en dat men, om waardig over deze dingen te kunnen spreken, eene vlucht zou moeten nemen boven de vlucht der engelen.

Dit is zeker, hooger vlucht dan MAERLANT in zijne strophische gedichten heeft geen onzer middeleeuwsche dichters kunnen nemen. Anderen zijn hem gevolgd, maar zoowel in vorm als inhoud ver beneden hem gebleven. De Yperische chirurgijn JAN DE WEERT, die in 't midden van de 14e eeuw in MAERLANT's strophenvorm eene *Disputacie van Rogier ende Janne* in drie afdeelingen schreef en daarin ook niet onverdienstelijk wijsgeerig-godsdienstige onderwerpen behandelde, erkende, en met recht, dat zijne kunst voor die van Maerlant moest onderdoen en dat hij slechts een dwaas was in verge-

lijking van dezen wijze. Hetzelfde zullen wij, en met nog meer recht, zeggen van den onbeholpen strophendichter GIELIJS VAN MOLHEM, die, althans ten deele, het *Miserere* van den Renclus de Moiliens vertaalde; terwijl wij weer wat gunstiger kunnen oordeelen over de weinige lierdichten, die wij in VELTHEM's *Spiegel Historiael* aantreffen, en vooral over de *Leringhe der Zalicheit* van JAN PRAET, eigenlijk een leerdicht, gedeeltelijk in samenspraak, van vrij grooten omvang, maar in telkens afwisselenden versvorm en meer om de gemakkelijkheid der versificatie, dan om den wat gerekten inhoud en gekunsteldheid der behandeling te prijzen. Wij vinden daar, behalve de gewone paar aan paar rijmende versregels, ook vierregelige coupletten in kruisrijmen of „overslagende rimen", zooals MAERLANT ze noemt, die er een gedeelte van zijn *Alexander* in schreef, en zesregelige strophen, hetzij met lange versregels, hetzij met zeer korte van niet meer dan twee geaccentueerde lettergrepen, zooals deze, waarin de dichter opmerkt, dat de rijm van één nacht den bloesem kan doen afvallen en de hoop op vruchten verijdelen, zoodat de jeugd zich niet meer moet verlaten op hare kracht, dan de grijsaard, die weet, dat de tijd nadert, waarop hij als een rijpe appel van den boom moet vallen: „Bi rimes zucht verlieset vrucht saen hare baten: up sterke jonghe sal vroede tonghe haer niet verlaten; maer doude mensche es bi den wensche te vallene saen, als appelkine, die hare termine hebben volstaen." De dichter noemt deze verzen met een naam aan de zangkunst ontleend een „motet", en zangerig is zijne poëzie in elk geval, ondanks den leertoon, waarin het geheele gedicht geschreven is.

Aan leerdichten was er ook overigens geen gebrek. Behalve talrijke spreukenbundels of verzamelingen van „priamelen" met de reeds in het midden van de dertiende eeuw op de scholen gelezen *Dietsche Catoen* of vertaling der aan Cato toegeschreven *Disticha* aan de spits, hebben wij verscheidene spiegels: naast BOENDALE's *Lekenspiegel* nog een, ons alleen volledig in plat-Duitsche vertaling bewaard gebleven, *Spiegel der Sonden*, en uit de vijftiende eeuw den *Spiegel van der Menschen behoudenisse* en den *Spiegel der Jongers* (van LAMBERTUS GOETMAN, 1488). Als handboeken van godsdienst en zedenleer

hebben wij twee *Lucidariën* of „verlichters”, één in verzen naar het Latijn (van Honorius Augustodunensis) en één in proza, naar eene Duitsche navolging daarvan. Een gedicht *Melibeus* (van 1342), uit het Latijn van Albertanus van Brescia, voert vrouw Prudentia sprekende in, haar man Melibeus, door zijn Griekschen naam gekenmerkt als iemand, die gewoon was geweest „honich, der werelt soetecheyde” te drinken, troost en raad gevende in allerlei soort van tegenspoed. Vermoedelijk was BOENDALE de vertaler van dit werk.

Andere leerboeken van godsdienst en deugd heeten *Dietsche Doctrinael* (in 1345 te Antwerpen geschreven) en *Nieuwe Doctrinael*, het laatste (in 1351) door den reeds genoemden JAN DE WEERT gedicht en om den boeienden inhoud, de levendige zedenschildering en de zeggenskracht des dichters meer dan eene eenvoudige vermelding waard. Voor de geschiedenis der zeden is het vooral ook van groot belang, als men het ten minste met voorzichtigheid gebruikt, want het is met kunstenaarsoverdrijving geschreven. Het hangt ons een zóó zwart tafereel op van de maatschappelijke toestanden, dat het ons bijna zou doen twijfelen aan den adel van het menschelijk geslacht, indien wij het ten volle wilden gelooven. Dat echter maakt het juist uit een letterkundig oogpunt tot een type. Dat niet alle leerdichters bij ons uitsluitend rijmende onderwijzers zijn, maar sommige ook dichters in hun hart, blijkt uit den hartstochtelijken toon waarop zij over de wereld schrijven, uit het pessimisme dat hunne werken ademen, uit het opmerkelijk verschijnsel, dat zij — om eens eene banale modeuitdrukking te gebruiken — alles zien in grijsgrauwe nevel. Geen stand in de maatschappij is er, waaronder, volgens Jan de Weert, niet de grootste verdorvenheid heerscht, geene der zeven hoofdzonden, waaraan de menschen zich niet op allerlei manieren schuldig maken.

En JAN DE WEERT staat met deze beschouwing niet alleen, al zijn bij hem de tinten ook nog wat donkerder dan bij anderen, en al wijdde ook BOENDALE zelfs een uitvoerig betoog aan de volkomen juiste stelling, dat de maatschappij in zijn tijd beter was dan vroeger. Dat zulk een betoog noodig was, bewijst in elk geval, hoe donker de leerdichters uit Maerlant’s school de zaken inzagen. MAERLANT zelf was hun dan ook

als pessimistisch zedengisper voorgegaan en bij hem en zijne volgelingen kan men meermalen de sombere profetie lezen, waartoe de verdorvenheid van het menschdom hen bracht, dat het rijk van den Antikrist aanstaande en de ondergang der wereld met het jongste gericht nabij was. „Wapene! (helaas) Martijn", zoo roept MAERLANT uit, „hoe sal 't gaen? Sal die werelt iet lange staen in dus cranken love?" Listige bedriegers en pluimstrijkers met hunne reinaartstreken, laagdenkende baatzuchtigen (scalke en dorpers) bederven den eertijds zoo fieren adel. Het licht van den adel is verduisterd, en vrouw Ere heeft der heeren hoven verlaten. Alleen ijdele roem in tornooien wordt nog dikwijls met razernij nagejaagd, maar trouw moet men bij de heeren niet meer zoeken, zelfs op gezegelde oorkonden der vorsten is geen staat meer te maken, want overal wordt de kunst beoefend om ja tot neen en neen tot ja om te goochelen, als het maar voordeel geeft. Wetenschap was eertijds eene macht in de wereld, nu heeft geld de opperheerschappij. Daarnaar streeft men dan ook met alle denkbare middelen, en de heeren niet het minst door geweld en uitzuiging van het arme en machtelooze volk. Dat lijden en armoede de weg is, die ten hemel leidt, heeft Christus ons door zijn voorbeeld geleerd, maar wie richt zich nu nog naar hem? Kwam hij nog eens in de wereld, men zou nauwelijks acht op hem slaan, zelfs de geestelijkheid zou hem niet herkennen, want ook deze deelt in de algemeene verdorvenheid, ofschoon vooral zij het voorbeeld moest geven.

Dat de kruin alleen den priester niet maakt, schijnt men niet meer te bedenken, want „diviniteit" (de ware godgeleerdheid en vroomheid) loopt te bedelen en bedrog en sluwheid verschaft de vetste provenden. Door bedreiging en omkooping weten de vorsten hunne neven en bastaards op den bisschopszetel te verheffen, en zij, die eenmaal tot het hoogste aanzien zijn opgeklommen, denken aan niets anders dan aan de wol der schapen: de arme geschorenen laten zij aan hun lot over. Voor de klachten der armen zijn zij doof, de leden van Christus' kerk laten zij hongerig en dorstig, naakt en dakloos te vergeefs smeeken om voedsel en deksel, maar hunne eigen kleerenrekken zijn bekleed met de kostbaarste stoffen; schitterend uitgedost rijden zij op hooge paarden, als de ridders,

wier wereldsch leven zij volgen, ook door er maitressen op na te houden, die der kerke goed in brooddronkenheid verkwisten. In 't genieten van fijne spijzen gaan zij op, waar men den besten wijn kan koopen, daarnaar onderzoeken zij zorgvuldig. Eene eereplaats aan de tafels der groote heeren is hun ideaal; maar daarmee geven zij hunne zelfstandigheid prijs. Wanneer zij met de heeren goed getafeld hebben, moeten zij wel het oog sluiten voor de verkeerdheden hunner gastheeren; en lekker slapen na den heerlijken maaltijd is het eenige wat zij dan nog kunnen doen. „Dits *der Heileger Kerke Clage*", waarmee MAERLANT ons in den toon der hoogste dichterlijke verontwaardiging eene — naar wij hopen wat overdreven — voorstelling heeft gegeven van het zedenbederf der hooge geestelijkheid in de 13de eeuw.

Aan dat zedenbederf schrijft hij het ook toe, dat de macht van het Christenrijk in het Oosten, in het Heilige land, gebroken was en dat de Saracenen daar bijna alles hadden teruggewonnen, wat in den glorierijken tijd van Godevaert van Bouljoen met zooveel moed en zelfopoffering was veroverd. Dat ook het laatste bolwerk der Christenen in het Oosten, St. Jean d'Acre, in 1291 verloren ging, heeft MAERLANT nog moeten beleven, en hij heeft daarover, zooals de Fransche dichter Rustebeuf klaagde over de verliezen der Christenheid in het Oosten, eene jammerklacht aangeheven in de aangrijpende clausulen van zijn lied *Van den Lande van Oversee* „Kerstenman!" zoo vangt het aan, „slaapt gij of waarom anders bekommert gij er u niet om, dat het land, waar Christus zijn bloed voor u stortte, het erfgoed der Christenen in handen is gevallen van Satans kinderen, die de met recht vermaledijd genoemde poort van Akers zijn binnengedrongen en daar in de stad een vreeselijk bloedbad hebben aangericht, monniken en nonnen martelend en het crucifix door het slijk van de straten sleurend. Trek nu uw zwaard, Kerk van Rome, en, is het vol schaarden, smeed dan een ander. Maar ach, de hoofden der kerk zijn jammerlijk verbasterd en zoo is de geheele kerk bedorven van het hoofd tot de voeten, terwijl de vorsten, elkander beoorlogend, er niet aan denken de vijanden Gods te bestrijden. Vorsten en groote heeren, verheft het schild van sabel en goud en dat van lazuur (het

Vlaamsche en het Fransche wapenschild), wapent u met het bloedroode schild, dat Christus op den Goeden Vrijdag droeg! Volgt het voorbeeld van mannen als Godevaert en Karel de Groote, of, doet gij het niet, noemt u dan niet langer Christenen, want dien naam hebt gij dan verbeurd!"

MAERLANT's gloeiend lied, na zoovele eeuwen nog in staat zelfs den vrijdenker van de 20ste eeuw te ontvlammen, was in de 13de eeuw de stem eens roependen in de woestijn. Aan een kruistocht was toen geen denken meer: de laatste poging, daartoe in 1274 op het concilie te Lyon aangewend, was afgestuit op de onverschilligheid van geestelijken en leeken, maar ook wel eenigszins op de overtuiging van velen, dat de Christenen toch eigenlijk niet meer recht hadden op het Heilige land, dan de tegenwoordige bezitters. Wij zagen het reeds, het exclusivisme van het verleden had allengs voor vrijzinniger denkbeelden plaats gemaakt, en men had ook al spoedig in het Christenrijk zelf met andere dingen de handen vol.

IX

De dichters tegenover de sociale beweging.

In het Westelijk Europa, en niet het minst in de al dichter en dichter bevolkte Vlaamsche steden, werd in den loop der dertiende eeuw eene sociale beweging voorbereid, die in de veertiende eeuw in omvang en levendigheid zou toenemen. Naast adel en geestelijkheid was een derde stand machtig geworden, machtig vooral door rijkdom en rijk vooral door zijn handel. Het schitterend en verkwistend leven der vorsten, die, bij hun streven om het voorbeeld der ideaalridders te volgen, milddadigheid waren gaan houden voor de hoogste ridderdeugd, had overal de schatkist uitgeput; en toch bleef hunne politiek er in de eerste plaats op gericht, de onafhankelijke heeren van hun land tot hunne vazallen te maken en den titel van monarch, dien zij voerden, ook te doen beantwoorden aan de werkelijkheid. Daarvoor was een leger van goed bezoldigde soudeniers, daarvoor was geld noodig, en alleen de groothandelaars in de steden konden hun dat verschaffen. Zij deden dat ook, maar in ruil voor keuren en handvesten, die de macht der poorters versterkten en hun invloed vermeerderden.

Floris V was een van de vorsten, die deze politiek volgden, en STOKE, die telkens in zijne kroniek de leer verkondigde, dat er in een land maar één meester mag zijn, was daarbij zijn raadsman, al was hij ook juist geen vriend van die poorters, waarvan hij zegt, dat zij altijd hopen op nieuwe moeielijkheden voor den heer, omdat zij dan kans op meerdere vrijheden hebben. Zoo klaagt ook wat later VELTHEM er over, dat de steden al te rijk zijn en dat hare onzalige koopmanschap niets ontziet, als er maar geld mee te verdienen is. Meer dan Stoke en Velthem is BOENDALE, de scepenclerc der groote koopstad Antwerpen, op de hand der burgerij, zooals blijkt uit zijne democratische hekeling van adel en geestelijkheid. En toch was hij in zijn tijd reeds niet meer de echte democraat.

Toen hij schreef, heerschte er ook onder de groothandelaars in de steden, die de scepenbanken bezetten en bij de macht, die zij in hunne eigene steden bezaten, ook naar invloed op het landsbestuur streefden, reeds een aristocratische geest, die met trotsche minachting neerzag op de „ambachters", zooals zij heetten, de leden der kleine gilden, die van het groote koopmansgild en van aandeel aan de Vlaamsche of Londensche hansa buitengesloten waren. Voor die minachting was eenige reden: die ambachters waren nauwelijks vrije lieden; vele hadden nog eene zekere schatting te betalen aan hunne heeren, andere waren nog slechts voor korten tijd uit de geheel onbeschaafde klasse van lijfeigenen voortgekomen, vrij verklaard door de edelmoedigheid hunner heeren, niet zelden bij testament van den heer, die bij het naderen van den dood begon te beseffen dat na dit leven alle standsverschil ophoudt. Dat hadden die heeren in de 13de eeuw reeds kunnen hooren van verscheidene geestelijken, die, nadenkend over het wezen van het Christendom, wat beter de volle beteekenis hadden leeren gevoelen van de leer, dat alle menschen broeders zijn, zonen van één vader, en dat armoede geene schande is, maar een voordeel. Had Franciscus van Assisi, de rijke koopmanszoon, niet al zijne goederen weggegeven, om arm te worden met de armen, en hadden zich niet duizenden bij hem aangesloten, het weinige wat de mensch noodig heeft om te leven broederlijk met elkaar deelende?

Wij zagen reeds, dat het leven van St. Franciscus door MAERLANT werd vertaald, omdat hij in het bezit van aardsche goederen geen voordeel zag, maar een groot gevaar voor de ziel, en hij de hoogste bewondering voelde voor een man, die zich zoover boven alle aardsche begeerlijkheden verheven had. Ware ieder zoo onverschillig voor wereldsche goederen, als hij, dan zou de aarde een paradijs zijn, meent MAERLANT; haat en nijd zouden dan niet langer heerschen; de menschen zouden elkaar helpen en lief hebben; maar helaas! twee ongelukkige woorden zijn er in de wereld, *mijn* en *dijn*, de bron van alle kwaad. Waren alle goederen gemeen, zooals God het ook aanvankelijk heeft ingesteld, zegt hij, dan zou het eenig onderscheid tusschen de menschen bestaan in hunne meerdere of mindere voortreffelijkheid. Dan zou weer alleen edelman heeten, wie waarlijk edel, d.i. beschaafd van zeden en rein van hart was, dan zouden er ook niet meer drie standen zijn, die van lijfeigene, vrije en edele, een overblijfsel van vroegere toestanden, toen de overwinnaar in den strijd den overwonnene tot slaaf kon maken; dan zou men weer beseffen, dat alle menschen, uit een zelfden stamvader voortgesproten, van Adamswege even edel zijn. Zoo had MAERLANT geleerd in zijne voornaamste strophische samenspraak (*de Eerste Martijn*), waarin hij, in den trant der toenmalige academische disputen, tien vraagpunten (quodlibeta) behandelde, en daaronder ook deze: Waarom is er onderscheid van stand tusschen de menschen, die toch allen van Adam afstammen? en, als alle menschen broeders zijn, waarom haten en vermoorden zij dan elkaar?

Ook hier weer was Maerlant slechts de zaaier, die zijn zaad uitstrooide op goed geluk af, dat het wortel zou schieten, opwassen en vrucht dragen. Dat deed het ook in de 14e eeuw. In de 13e was de kloof tusschen dorper en edelman nog bijna onoverkomelijk. Als de boerenzoon *Ferguut* in den roman van dien naam bij machte is, zich onder den invloed der liefde tot een ideaalridder te ontwikkelen, is het alleen omdat zijne moeder van edele afkomst was en hij dus altijd met tegenzin achter den ploeg had geloopen. Als Floris V rijke huisluiden in den adelstand verheft, wekt hij de algemeene ergernis op en wordt hij spottend „der keerlen God" genoemd. In de 14de eeuw is het al anders. Dan wordt den laaggeborene de weg

gewezen om tot het hoogste aanzien te geraken, namelijk door studie, door beoefening van de hoogste kunst, die er bestaat, de clergie. Daardoor, zegt BOENDALE, is ook de zoon van een smid of een verver in de gelegenheid tot den rang van bisschop, kardinaal ja zelfs van paus op te klimmen, want in de hiërarchie der kerk heerscht geene erfelijkheid of behoort zij althans niet te heerschen. Kennis was de regelmatige en gewettigde weg om vooruit te komen; maar de mindere man trachtte dat ook langs andere wegen. De eigenlijke lijfeigenen waren toen meest alle vrij verklaard en vele hadden zich aangesloten bij de ambachters in de steden, die hunne ondergeschiktheid aan de stedelijke aristocratie niet meer of slechts met grooten tegenzin wilden verdragen.

De geheele 14de eeuw is, vooral ook in Vlaanderen, een tafreel van strijd tusschen de ambachters en de met den adel verbonden aanzienlijke poorters, waarbij nu eens de eene, dan weder de andere partij de bovenhand had, zooals profeten reeds in het Latijn hadden aangekondigd en zooals VELTHEM in het Nederlandsch onder de aandacht van het leekenvolk bracht, omdat hij het verkeerd vond, dingen, die toch moesten geschieden, zorgvuldig te verzwijgen. Men moet de toekomende dingen onder de oogen durven zien, meent hij, en er zich op kunnen voorbereiden, dat er (hij duidt daarvoor bepaaldelijk het jaar 1335 aan) groote beroering en sterfte zal komen, dat de kleine diertjes (d. i. de gemeente) de groote dieren (d. z. de rijke lieden) zullen overwinnen, maar dat zij later weer op listige wijze door de grooten zullen ten onder gebracht worden: eene profetie, waarvan de vervulling in de natuur der dingen ligt, zoodat men haar wel altijd kan verkondigen zonder veel gevaar van gelogenstraft te zullen worden.

Intusschen ging het bij dien strijd van kleine en groote dieren gewoonlijk zoo wild en ruw toe, dat het ons ook weer niet kan verbazen, te midden van zooveel verwarring, boosaardigheid en ellende telkens weer het einde der wereld te hooren voorspellen door al te angstigen of al te fijngevoeligen. Ook in de 13de eeuw was, evenals in de 19de, door den kolossalen vooruitgang van wetenschap en kunst, zedelijke beschaving en welvaart het evenwicht, dat de oude maatschappij had in stand gehouden en tot grooten bloei had ge-

bracht, verbroken: alles was te plotseling gekomen, de maatschappij was nog niet bij machte alles te verwerken wat haar geboden was, en een tijdperk van wanorde volgde, waarin twijfel en levensmoeheid, hartstocht en dweperij elkaar onder de uit den slaap opgeschudde bevolking den voorrang betwistten.

In de ondichterlijke en aristocratischgezinde, maar daarom nog niet onbetrouwbare *Vlaamsche Rijmkroniek*, waarvan het eerste gedeelte de Vlaamsche geschiedenis van 792 tot 1127 naar oudere (Fransche en Latijnsche) bronnen vertelt, het tweede gedeelte de geschiedenis voortzet tot 1350 en het derde tot de huldiging van Graaf Jan Zonder Vrees te Gent in 1405, is er meermalen sprake van, dat de Vlamingen in de veertiende eeuw „in beroerten onderlinghe" waren en dat er overal „onvrede" heerschte „ende sonderlinghe binnen Ghend". Van het jaar 1345, toen o. a. op „den quaden maendaghe" (d. i. de eerste Maandag in Mei) wel vijfhonderd menschen te Gent bij een oproer omkwamen, heet het daar: „al tlant stont in groeter onvrede, sonder justicie ende wet, ende meñich wonderlijc upset gesciede in Vlaender hier ende daer". Wij zijn in den tijd, waarin ook de geminachte „kerels" (de Vlaamsche boeren) wat hebben in te brengen, verafgodend wie hen vleit, verafschuwend wie zich tegen hen durft verzetten.

Uit den tijd van den boerenopstand in het Vrije van Brugge tegen Graaf Lodewijk van Nevers omstreeks 1325 dagteekent waarschijnlijk het beroemde *Kerelslied*, waarin ons eene sprekend realistische schets gegeven wordt van die, nu uit den band gesprongen, ruwe kerels met hunne ongepaste aardigheden en uitgelaten pret op de kermissen, waar zij als plompe beren dansen bij den doedelzak en, als zij dronken te huis komen, met scheldwoorden door hunne vrouwen worden onthaald, maar haar toorn weten te bezweren met de zoete koek, die zij meebrengen; want zich rond eten, dat is voor den kerel met zijn ruwen baard en zijne slordige kleeren, evenals voor zijne stoere wederhelft, het hoogste levensdoel. „Wrongle ende wey, broot ende caes, dat eet hi al den dach; daerom is die kerel so daes: hi etes meer dan hi mach."

Een pendant van dit Kerelslied is een kunstig strophisch gedicht „*Van den Kaerlen*", naar het schijnt opgesteld tusschen

1379 en 1382, den tijd waarin Jan Yoens aan het hoofd van de „Witte Kaproenen" in Vlaanderen te Gent en elders den baas speelde over de Leliaerts, die hun echter in 1382 eene onherstelbare nederlaag toebrachten, waarin hun aanvoerder Philips van Artevelde omkwam, de zwakke copie van zijn beroemden vader, die zulk eene groote rol in den aanvang der 14de eeuw op politiek en sociaal gebied had gespeeld. Ook in dit gedicht worden zij voorgesteld als onbeschoft en zonder eenige zelfbeheersching. Zitten zij bij elkaar dan praten of schreeuwen zij alle tegelijk, zonder dat de een een oogenblik naar de woorden van den ander luistert; zijn zij grappig, dan zijn het ploertige aardigheden. Te huis mishandelen zij hunne vrouwen, als er maar het geringste aan het eten ontbreekt, maar hebben de vrouwen er behoorlijk voor gezorgd, dan doen zij zich meer dan te goed, zoodat zij na den maaltijd den gordel moeten ontgespen. Kregen zij de overhand, dan zou het er treurig uitzien, onbarmhartig zouden zij alle heeren doodslaan, want immers te Gent bewezen zij, dat hunne leus was: wie het meeste adellijk bloed vergiet, is een heilige.

X

Menestreelen, Zangers en Sprooksprekers.

Wat de dichter van het gedicht *Van den Kaerlen* ons vertelt, heeft hij met eigen oogen gezien, want hij was een tijd lang de gevangene der kerels geweest en behoorde dus te huis in het vijandelijk kamp van den adel. Toch houd ik hem niet voor een edelman, maar voor een dier sprekers of zangers, die zich in de 14de eeuw aan de hoven der groote heeren deden hooren. Men moet zich namelijk niet verbeelden, dat de aanvallen van Maerlant en de zijnen tegen de menestreelen op eens aan hunne werkzaamheid een einde hadden gemaakt. In de 14de eeuw zijn er ook nog wel romans bij ons vertaald en in elk geval zijn zij nog veel gelezen, daar de meeste handschriften, die wij er van hebben, juist in die eeuw zijn afgeschreven; en terwijl wij niet met zekerheid weten, of er in de 13de eeuw al Nederlandsche menestreelen waren, vinden wij die in de 14de juist in groot aantal vermeld.

Eigenlijk komt de naam „menestreel" (d.i. dienstman) naar den oorsprong van het woord alleen toe aan die speellieden, zangers en sprekers, die in den dienst van bepaalde heeren waren, en, waren die heeren aanzienlijke vorsten, zooals de hertogen van Brabant en de graven van Holland, dan vormden zij een geheel corps onder het bestuur van een „coninc" of „maerscalc" en waren verdeeld in afdeelingen, zooals de „pipers" of bespelers van blaasinstrumenten, de „vedelaers" en de „hyrauden", die de feesten regelden en uit naam van hun heer bij tornooien en plechtigheden, ook aan vreemde hoven, het woord voerden, dikwijls in verzen. Ook was het hun plicht bij de begrafenis hunner heeren of vrouwen in het openbaar te spreken. JAN KNIBBE van Brussel, die in 1383 eene *Clage van den hertoge Wenselijn van Brabant* en het volgende jaar eene *Clage van den Grave van Vlaanderen* (Lodewijk van Male) dichtte, zegt daarin, sprekende over de begrafenis van den laatsten, die hij blijkbaar als vertegenwoordiger van zijne meesteres (Johanna van Brabant?) bijwoonde: „enen yeraut van consten rijc hoerdic des heren titel uutgeven." Van een heraut is misschien ook de sterk verduitschte, langdradige „jammerlicke clage", die wij over den dood van Graaf Willem IV van Holland bij Staveren in 1345 bezitten en waarvan de dichter zich VRUDENGHER „ein wolgeboren wandeler" noemt. De taal van dit gedicht belet ons, in dezen dichter den bijna twintig jaar later optredenden meester PIETER VREUGDEGAER van Breda te zien, die wel een echte Nederlander zal geweest zijn. Van den Hollandschen wapenkoning GELRE hebben wij een vrij groot aantal „wapendichten", o.a. het bekende lied *Van den Ever*, dat Hertog Jan III van Brabant sprekende invoert.

Om zich te oefenen en op de hoogte te komen van het nieuwste, wat er op hun gebied was ingevoerd, bezochten zij nu en dan de „scolen" of bijeenkomsten van kunstenaars, die gedurende de veertiende eeuw in verschillende steden werden gehouden. Vooral kwam dat ten goede aan de beoefening der muziek, die hier te lande meer en meer, vooral sinds het eind der veertiende eeuw, eene hooge vlucht begon te nemen, zoodat er welhaast sprake kon zijn van een bepaald Nederlandsch tijdvak in de geschiedenis der muziek.

Nergens werden toen betere muziekinstrumenten gemaakt dan in Vlaanderen, en van daar uit werden zij overal heen uitgevoerd, tot naar Spanje toe. In geheel Europa gaven Nederlandsche zangers en musici den toon aan, zelfs in de Sixtijnsche kapel te Rome, die op het eind van de veertiende eeuw onder directie stond van den Henegouwer Guillaume Dufay. Zoowel het kerkgezang, dat een meer wereldsch karakter had aangenomen in afwijking van de streng Gregoriaansche traditie, als het wereldlijk lied, dat van volkslied meer kunstlied was geworden, bloeide in de Nederlanden; maar daar de melodie hoofdzaak was en de woorden bijzaak, is de schat onzer liederen uit dien tijd lang niet zoo groot als van onze zangwijzen, waarop later weer nieuwe liederen werden gedicht.

Toch is het aantal niet zóó gering, of wij kunnen ze nog wel karakteriseeren. Sommige hebben een godsdienstigen inhoud en behooren te huis onder de kerkzangers en leden der domkoren, ofschoon deze natuurlijk bij voorkeur Latijn zongen, terwijl blijkbaar ook niet alle kleinere lyrische gedichten in godsdienstigen toon, die ons bewaard bleven, bestemd zullen geweest zijn om gezongen te worden. Wel mogen wij dat aannemen van liederen, waarin de Heilige Caecilia, de patrones der toonkunst, verheerlijkt of een bekend en geliefd zanger of muziekbeoefenaar geprezen werd. Dat laatste gebeurt b.v. in twee door eenvoud roerende klaagliederen op den dood van den zanger Egidius. „Egidius, waer bestu bleven? Mi lanct na di, gheselle mijn; Du coors die doot, du liets mi tleven", zoo roept de dichter van het eene zijn vriend na, dien hij zich denkt als „verheven in den troon, claerre dan der zonnen scijn", en wien hij smeekt: „Bid vor mi ende verware mijn stede di beneven", want ook ik moet eenmaal sterven, maar vooraf „moet ic noch zinghen een liedekijn". In het andere zegt de dichter, dat „menich edel musicien den voys ende den tenuere prees" van den gestorven vriend, die „met herten pure musike ende alle melodiën" minde.

Andere liederen — en dat zijn de meeste — hebben een meer wereldsch karakter. Grootendeels zijn het minneliederen, die nog wel een naklank mogen genoemd worden van het ridderlied, zooals wij dat o. a. van VELDEKE leerden kennen, maar

die toch boven den ideëelen toon nu en dan een wat groveren klank doen uitklinken. De oude beelden leven er in voort: de geliefde is voor den minnaar de keizerin of koningin zijns harten, wier bescheiden, getrouwe dienaar hij is. Hare liefde bewaart hij zorgvuldig in het juweelkoffertje van zijn hart, enz. enz. In een „saluut" of minnebrief verklaart hij haar schroomvallig zijne liefde; maar langzamerhand begint men het duidelijker uit te spreken, dat er nog wel iets meer van de geliefde wordt verlangd dan een vriendelijke blik. Geheimhouding wordt verzekerd door den aanbidder, verlangd, zooals tegenwoordig, nog niet, en van vele liederen is de strekking, die uitdrukkelijk in één wordt uitgesproken: „muset wel, maer en mauwet niet."

In den strophenbouw heerscht bij deze liederen groote verscheidenheid en meestal vrij wat kunstvaardigheid. In een verhaal *Van den wilden man* komt een liedeken voor, dat in onze letterkunde het eerste voorbeeld is van een strophenvorm, die aanvankelijk „rondeel" en later „triolet" werd genoemd, in de Fransche poëzie altijd zeer geliefd is geweest, en bestaat uit acht versregels, van welke de eerste twee aan het slot worden herhaald, terwijl de vierde regel weer geheel gelijk is aan den eersten en zevenden (rijmschema *a b a a a b a b*). Het bedoelde liedeken luidt aldus:

„Ic was wilt, ic ben ghevaen
Ende bracht in minliken bande:
Dat heeft ene maghet ghedaen.
Ic was wilt, ic ben ghevaen,
Al mochtic, ic woude haer niet ontgaen;
Des settic mine trouwe te pande.
Ic was wilt. ic ben ghevaen
Ende bracht in minliken bande."

Een soort van dansmaat schijnt de „stampie" (in 't Prov. *estampida,* in 't Ofr. *estampiez*) geweest te zijn, die het eerst bij ons was ingevoerd door den Brabander Lodewijc van Vaelbeke, een „goeden vedelare", die in het begin van de veertiende eeuw overleed en van wien in de *Brabantsche Yeesten* gezegd wordt, dat hij „vant van stampien die manieren, die men noch hoert antieren." Eene stampie, die in den roman van *Madelghijs* voorkomt, heeft als rijmschema *a b a b a b a a b*. De ge-

wone dansliederen, die bij den volksdans werden gezongen, hadden reeds van oudsher het refrein, in koor aangeheven door het geheele dansende gezelschap, terwijl het lied zelf werd voorgezongen, hetzij door den voordanser, hetzij door den speelman, die den dans ook met vedel of luit begeleidde.

Somtijds treffen wij onder de liederen ook beurtzangen aan, zooals het aandoenlijk lieve afscheidsliedje met het refrein „och ghedinck mijns", of het guitige liedekijn *Van den hoede* (d. i. krans), waarin een schalk meisje met een krans van violetten op het hoofd en met een wat behaagzieken glimlach om de lippen (wij moeten ons dat liedje namelijk denken als door een zanger en eene zangeres in scène gebracht) tot een verliefden jonkman de vraag richt: „Steet hi mi wale? draech icken wale? dunct hi u goet?" om dan op zijn verzoek om dien krans van haar te ontvangen ten antwoord te geven, dat zij dien voor haar „minnekijn" bewaart. Natuurlijk geeft hij dan van zijn kant te kennen, hoe vurig hij zelf verlangt dat „minnekijn" te wezen, en dat hij het van droefheid zal besterven, als zij hem het verzoek weigert. Dat is voor het goedhartige meisje te veel: „seker soo dadic sonde groot, sloech ick mijn lief aldus te doot", zegt zij, en daarmee is het pleit beslecht. Vroolijk gaan zij heen en wat zij verder aan de liefde te danken hebben, dat, zeggen zij, zal geen dorper ooit te weten komen.

Naast de menestreelen, die in dienst van bepaalde heeren waren, had men ook rondreizende zangers en sprekers „sonder wapen", zooals het heette, die van stad tot stad, van burcht tot burcht rondtrokken en soms hunne liederen en „boerden" of berijmde anecdoten of dwaze vertelsels, meestal uit het Fransch vertaald en dikwijls reeds van overouden (zelfs Indischen) oorsprong, ook ten gehoore brachten op de dorpen bij de kerels, en dan ook niet zelden in gezelschap waren van goochelaars. jongleurs en gymnasten. In datzelfde gezelschap trouwens treft men ze ook wel aan in de hoven der groote heeren, evenals de deftige sprekers, die daar hunne „sproken" of ernstige verhalen „spraken voor mijns heren tafel", zooals dat meermalen in de grafelijke rekeningen vermeld · wordt met opgave van de belooning, die zij daarvoor ontvingen.

Een blik in het leven der rondreizende sprekers wordt ons gegund door de samenspraak, getiteld „Deen gheselle callengiert den anderen die wandelinge". Daarin heffen beide sprekers de zeker niet ernstig gemeende klacht aan, dat hun beroep in verval is geraakt, dat menig spreker van gebrek en armoede omkomt en dat het dus, in plaats van „van lande te lande, in dorp, in steden te rinnen" en zoo „sine leden te versliten", eigenlijk beter zou zijn zich „ter neringhen te setten". Toch blijkt het, dat geen van beiden daarin veel zin heeft. De een kan niet scheiden van dat vrije leven, waarin hij door niemand tot werken kan gedwongen worden, en heeft liever zijn „beenken te bejaghen ende dat sonder bedwanc te knaghen", dan in dienstbaarheid overvloed van spijs; maar daaraan behoeft het hem ook in zijn beroep niet te ontbreken: „menich morseel" heeft hij te eten, „meneghen nap met wine" krijgt hij te drinken, zonder dat hij er veel werk voor behoeft te doen. De ander wil zijn beroep niet gaarne prijs geven, omdat het hem ruimschoots in de gelegenheid stelt kennis te maken met mooie vrouwen en „te cussen haer mondekijn roet", al is dat dan ook voor menig spreker de oorzaak, dat hij reeds op zijn veertigste jaar het „o wi! o wach!" over zijn beroep moet uitspreken. Het slot is, dat zij maar besluiten, te blijven wat zij zijn.

Dit gedicht heeft ook in zooverre eenige beteekenis, dat het ons een paar namen van sprekers leert kennen, die juist genoemd zullen zijn, omdat zij in hun tijd eene zekere vermaardheid hadden, namelijk Gielis van Trecht, Jan van Lier en Meester Jan Metter Huven. De oudste sprookspreker, dien wij van elders kennen, is de dichter Willem van Delft, in 1331 door Graaf Willem III van Holland met de aanzienlijke som van acht pond begiftigd, en later ook zoozeer begunstigd door Willem IV, dat deze hem in October 1337, kort na zijns vaders dood, een jaarlijksch inkomen schonk, bestaande uit „een paer cledere mitten voeder na sinen state te Kersavonde ende vijf pond hollandsch te Paschen". Een ander sprookspreker, Jan van Hollant, kennen wij als dichter der sproke „*van den verweenden* (prachtigen) *keyser*", en zoo zouden wij nog tal van namen kunnen noemen, die in de rekeningen van de hoven van Holland en van Bloys ge-

vonden worden, doch wij laten dat hier te eerder na, omdat wij toch niets van hunne gedichten weten.

Overigens is ons van de boerden en sproken dier menestreelen een vrij groot aantal bewaard gebleven, al weten wij ook dikwijls niet, wie er de dichters van waren. Aardig verteld is de boerde *„van drie ghesellen die den bake* (zijde spek) *stalen*", eene vertaling van het fabliau „De barat et d'haimet ou des trois larrons". PIETER VAN IERSELE is de dichter van eene andere verdienstelijke boerde, *Wisen raet van Vrouwen* getiteld, waarvan de inhoud ook te vinden is in Boccaccio's Decamerone (III 3), evenals van de blijkbaar uit het Fransch vertaalde boerde *Van twee clerken* (Decamerone IX 6), die behoort tot de rubriek van boerden, waarin „stoute vrouwen" de hoofdrol spelen, boeleerende met „dieghene die crune scheren". Deze gewoonlijk sterk, ook wel overdreven, realistische verhalen zijn ondanks hun grof komiek karakter niet altijd onvermakelijk. Men denke b.v. aan de boerde *Van Lacarise den katijf*, waarin een onnoozele hals zich door zijne vrouw laat wijsmaken, dat hij, „al weetijs niet", gestorven is en daarom, „metten baercleede" bedekt, moet aanzien, hoe zijne vrouw met een „pape" het minnespel speelt, en dat nog wel onbeweeglijk en zonder een woord te spreken, omdat dat zoo de gewoonte is van lieden, die op de baar liggen.

De ernstige sproken zijn slechts voor een klein gedeelte novellistisch van inhoud en dan óf nauw verwant aan de ridderpoëzie, zooals de sproke van de *Borchgravinne van Vergy*, die sterft als het slachtoffer van minnenijd en schending van het liefdesgeheim, óf ontleend aan de classieke oudheid, zooals die van *Pyramus en Tisbe*, waarvan de stof bij Ovidius te vinden is, óf aan het Oosten, zooals die van *Twee ghesellen die elc voor andren sterven wilden*, nl. een koopman van Brugge en een ander van Baldac (d.i. Bagdad): een verhaal, dat in ouderen vorm wordt aangetroffen in de *Disciplina Clericalis* van den tot het Christendom bekeerden Jood Petrus Alfonsus, die in dezen sprokenbundel verschillende Arabische verhalen verlatiniseerde. Ofschoon naar het Westen overgeplaatst, hebben deze Arabische verhalen hun Oostersch karakter niet geheel en al kunnen verliezen. Zoo is bijv. de gemakkelijkheid, waarmee in de genoemde sproke de Brugsche koopman aan

zijn vriend zijne bruid kan afstaan, zonder dat haar eigen wensch er ook maar eenigszins bij in aanmerking komt, het bewijs, dat wij eigenlijk niet met een Bruggeling en zijne bruid, maar met een Oosterling en zijne tot echtgenoote verheven slavin te doen hebben.

De zedelijk verheffende sproke van *De mantel van ere* en de meer redeneerende dan verhalende sproke *Van tween ghesellen die wouden varen over zee* bewijzen, hoe ook in de veertiende eeuw de herinnering aan de kruisvaart nog steeds was blijven voortleven. Tot de devote sproken behoort het exempel *Van enen jonghen kinde ende van haer scoelmeester*, die, na er eerst met elkaar van door gegaan te zijn, later zóó ingetogen worden, dat zelfs de joncfrouw, non geworden, zich neus en lippen afsnijdt om zich tegen de omhelzing van den wellustigen landsheer te kunnen vrijwaren, waarvoor Maria haar dan beloont door haar geschonden gelaat weer te heelen.

De meeste sproken echter zijn van anderen aard, zooals die van AUGUSTIJNKEN VAN DORDT en die van WILLEM VAN HILDEGAERSBERCH. De laatste trad meestal aan het Grafelijk hof van Holland in Den Haag op, misschien reeds vóór 1375 onder Albrecht van Beieren, en sprak daar zeker tot zijn vermoedelijk sterfjaar 1409, toen Graaf Willem VI, als blijk van zijne belangstelling in de poëzie, een handschrift met zijne dichterlijke nalatenschap aankocht. Die nalatenschap is niet gering, want wij hebben nog 120 sproken en boerden van hem over, die ons, met hetgeen wij van Augustijnken en anderen bezitten, uitstekend in staat stellen over het karakter der poëzie in den kring van den adel der veertiende eeuw te oordeelen.

De boerden hebben meestal een hekelend karakter, zooals de drie welke wij van WILLEM VAN HILDEGAERSBERCH kennen, nl. *Van den Waghen*, de geschiedenis van een proces, dat een timmerman en een slager over een erf voeren, en waarin de ergerlijke omkoopbaarheid der rechters gehekeld wordt; „*Van den Monick*," gericht tegen het zinnelijk leven veler monniken; en „*van den paep die sijn baeck ghestolen wert*," waarin een priester, die reeds vooraf absolutie verleend had voor den voorgenomen diefstal van eene zijde spek, op voorwaarde dat hij de

helft van den buit zou krijgen, tot de ontdekking komt, dat hij zelf de bestolene is.

Van de sproken uit dezen kring treft het onmiddellijk, hoe zeer zij afwijken van de oude ridderromans, en dat niet alleen door den geringen omvang, maar ook door den vorm, die dikwijls strophisch is, en vooral door inhoud en geest. Vooreerst heeft Maerlant's school er grooten invloed op geoefend. Zij hebben bijna alle eene didactische strekking en behandelen ook dikwijls sociale of politieke onderwerpen van den dag, inzonderheid die van Willem van Hildegaersberch en ook die van den Gentschen spreker Bouden van der Lore, wiens gedicht *De maghet van Ghend* van omstreeks 1381 ons verplaatst in den tijd, toen de Graaf van Vlaanderen, Lodewijk van Male, deze maagd, zijn oudste dochterken, van hare vrijheid zocht te berooven. In een droom ziet de dichter de Gentsche Stedemaagd in rouwgewaad neerzitten in een prieel tusschen Schelde en Leie, met een witten leeuw aan hare voeten en bedreigd daar een vorst met den leeuw van sabel op het gouden wapenschild, maar beschermd door hare schutsheiligen en alle gewapende gilden met St. Joris aan het hoofd. „God beware dat edel maghedijn!" roept hij uit, en verzoene haar met haar vader, opdat Vlaanderen, „dat woud van ongenadecheden, heten moet 't prieel van vreden."

Van Willem van Hildegaersberch is het aantal politieke sproken vrij groot. Wordt door hem in de sproke *Van den corencopers* eene geschiedenis verteld van geldgierige opkoopers van graan bij hongersnood te Parijs en hunne bestraffing door den Franschen koning, andere gedichten van hem hebben op gebeurtenissen in Holland zelf betrekking. Zoo wordt in het gedicht *Hoe deerste partyen in Hollant quamen* de oorsprong der Hoeksche en Kabeljauwsche twisten verteld, tot eensgezindheid vermaand en het bevorderen van partijschappen berispt, evenals in *Een exempel van partyen.* Dezelfde geest spreekt ook uit het gedicht *Vant Regiment van goeden heren,* waarin twee graven van Holland (denkelijk Floris V en Willem III) aangeduid en geprezen worden als goede en krachtige landsbestuurders, zooals onmisbaar zijn voor een land, dat anders „een wout sonder ghenade" zou wezen, waar „coepman ende huusman" niet meer veilig konden wonen en handelen.

Het gedicht *Van den sloetel* werd door hem gemaakt om Hertog Albrecht gunstig te stemmen voor de stad Leiden, waarop bij verstoord was, omdat de ambachters daar door oproer aan de stedelijke Regeering eene verandering in het bestuur hunner gilden hadden willen afdwingen. Zijn gedicht *Van der rekeninghe* heeft vermoedelijk betrekking op de oneerlijkheden, waaraan de rentmeester van Zeeland, Brustijn van Herwijne, zich in 1397 schuldig had gemaakt, terwijl zijn gedicht *Van der wrake Goeds*, handelend over de nederlaag, die koning Sigismond in 1396 bij Nicopolis van de Turken leed, vooral merkwaardig is, omdat daarin — waarschijnlijk met het oog op Willem van Oostervant, die slechts met moeite door zijn vader kon bewogen worden om aan dien krijgstocht geen deel te nemen — afkeurend wordt gesproken van vorsten, die „in vremden steden trecken om eer te halen buten lande".

Hildegaersberch was over het algemeen een kerksch en godsdienstig man, zooals verschillende godsdienstige gedichten van hem bewijzen, o. a. zijne, in opdracht van de abdis van Rijnsburg gedichte, uitvoerige beschouwing *Van den tien geboden*, zijne paraphrase *Van die acht salicheiden*, naar Mattheus V, de heiligenlegende *Van Sinte Geertruden minne* en het strophisch mirakelverhaal *Van den Sacramente van Aemsteldam*, waarin het bekende hostiewonder van 1345 voor het eerst verteld is. Daarom moest dan ook de scheuring, die door de ballingschap van Avignon, van 1373 tot 1409, in de Kerk heerschte, hem wel zeer ter harte gaan, en klaagde hij in zijn gedicht *Van ses articulen der werlt* over het onrecht, dat z. i. Paus Clemens VII was aangedaan en waardoor „onser heyligher kercken hooft stont soe jammerlijck gheclooft ende ghedeelt in twee partyen", terwijl de verdorvenheid der hoogere geestelijkheid hem een ernstig klaaglied *Van der heligher kercken* deed aanheffen.

Dat dergelijke sproken allicht in den hekeltoon vervielen, spreekt van zelf; maar gewoonlijk is de strekking meer algemeen zedelijk en moet een aan de overlevering of aan het dagelijksch leven ontleend verhaal parabolisch dienen om de eene of andere zedelijke waarheid in het licht te stellen. Het best zijn zij dan te vergelijken bij de korte verhalen, die onze

leerdichters, misschien op het voetspoor van den Latijn schrijvenden Kamerijker Dominicaan Thomas van Cantimpré uit de dertiende eeuw, in hunne werken inlaschten als „bispelen" of „exempelen". In BOENDALE's *Lekenspiegel* treft men verscheidene van die „bispelen" aan, en HILDEGAERSBERCH heeft dat werk goed gekend en er dikwijls het een en ander aan ontleend. Trouwens ook de sermoenen van de predikers dier dagen werden niet zelden met zulke „exempelen" gekruid en voor de hoorders aantrekkelijk gemaakt.

Denzelfden goeden dienst konden ook de dierfabels doen. Reeds zagen wij, dat de bundels van Aesopus (in Latijn of Fransch) en van Avianus in de middeleeuwen druk werden gelezen, vooral ook op de scholen. Den fabelbundel van Phaedrus kende men toen alleen in de prozaomwerking, die er in of vóór de tiende eeuw van gemaakt is door iemand, die zich *Romulus* noemt en gedurende de middeleeuwen te onrechte voor denzelfden als de laatste keizer van Rome gehouden werd. Die bundel van *Romulus* nu was bij ons reeds in het midden der dertiende eeuw in verzen vertaald door twee dichters, CALFSTAF en NOYDEKIJN, en het is waarschijnlijk van die vertaling, dat wij nog 67 fabels overhebben onder den naam *Esopet*. Ook HILDEGAERSBERCH heeft ons enkele dierfabels nagelaten, waarin Reinaert de hoofdrol speelt. Eene van deze, *Van Reyer die Vos*, is eene samenspraak, waarin Reyer zijne moei, de wolvin, waarschuwt tegen eene bedevaart naar Aken, omdat vrouwen, die „veel after lande lopen om oflaet, dicwijl eer ende salicheit vercopen". Beter toch is „schande beseten dan schande belopen."

Dit is niet de eenige samenspraak, die wij van onze sprooksprekers bezitten. Trouwens ook de Fransche litteratuur kent er onder den naam *tensons* of *jeux partis*. Een gesprek van *Twee coninghen deen levende ende dander doot* handelt over de ijdelheid van geld- en machtsbezit, in eene *Disputacie tusschen den sone ende den vadere* wordt geredetwist over de vraag, waaraan de voorkeur moet gegeven worden, aan de vrouwen of aan den wijn; terwijl *Ene disputacie tusschen enen clerc ende sinen meester* tot de uitkomst leidt, dat geluk verkieselijk is boven geld. Al die samenspraken dragen een min of meer godsdienstig karakter. In een bundel uit het begin van de

vijftiende eeuw daarentegen hebben wij een soort van charade, waarin achter elkaar niet minder dan dertig personen hunne mimische voorstellingen met eenige rijmregels verklaren.

XI.

Abele Spelen en Sotterniën.

Werden de samenspraken der sprooksprekers „vor mijns heren tafel" ook in actie gebracht, dan konden zij *tafelspeelkens* worden genoemd, en van deze hebben wij er — ook onder dien naam — uit de vijftiende en de zestiende eeuw verscheidene over, die meestal vertoond zijn op vastenavond en driekoningenavond of dertiendach. Deze zijn natuurlijk alle als aardigheden bedoeld en verschillen van wat wij kluchten heeten alleen hierdoor, dat er nooit meer dan twee personen in optreden. Zoo ontwikkelde zich uit samenspraken van sprooksprekers geleidelijk het middeleeuwsch tooneel.

Dat er vóór dien tijd in de middeleeuwen in 't geheel geene tooneelstukken bekend geweest zijn, beweer ik daarmee niet, maar het waren uitzonderingen. De classieke stukken, waarmee in de Oudheid het drama, tragedie zoowel als comedie, een hoogen trap van ontwikkeling had bereikt, waren wel is waar niet geheel in vergetelheid geraakt, en van de blijspelen van Terentius waren zelfs door enkelen (b.v. de non Hroswitha in de 10de eeuw) navolgingen in godsdienstigen geest geleverd, maar deze staan geheel op zich zelf en vormen geen schakel in den ontwikkelingsgang van het drama, dat in de middeleeuwen dus weer zelfstandig moest ontstaan.

Dat deed het allereerst in Noord-Frankrijk, waar reeds in de dertiende eeuw de menestreel Jean Bodel van Atrecht en zijn stadgenoot, de toondichter Adam de la Halle, optraden, de eerste met het geestelijk spel *Le Jus de Saint Nicholai*, de tweede met het pastorale zangspel *Robin et Marion* en met *Le Jus du Mariage ou de la Feuillie* (± 1262), het spel eener teleurgestelde liefde, beide naderend tot de idylle. Van de veertiende eeuw zijn er meer wereldlijke stukken uit Frankrijk en wel bepaaldelijk uit het aan Vlaanderen grenzende Noord-Frankrijk bekend, waarin o.a. de geschiedenis van de Verduldige Helena, van Griseldis en van Robert le Diable gedrama-

tiseerd werden, en soms zelfs onderwerpen uit den ridderroman, zooals *Les enfants d'Aimeri de Narbonne* (te Rijsel in 1351) en *La prise de Jerusalem* (te Parijs in 1378).

Zulke stukken begonnen er nu ook bij ons vertoond te worden, door den een of anderen menestreel gemaakt en door zijne gezellen vertoond, meestal in de open lucht op eene stellage of „zolre", zooals men dat toen noemde, zonder veel theatralen toestel en met geen ander, dan volstrekt noodig, karakteristiek kostuum. Slechts zelden wordt van zulke vertooningen melding gemaakt. Het eerste, waarvan wij hooren, is „een spel op eenen solre, dat mijn here (Jan van Bloys) ghinc sien", in Mei 1364. Eerst sinds 1391 worden zulke mededeelingen talrijker. Dan lezen wij van „gesellen van den spele" te Kortrijk, en in 1396 van gezellen, die op de markt te Arnhem hunne vertooningen gaven. In datzelfde jaar werd er ook door „gesellen uten Hage" gespeeld „upter plaetsen", en in 1399 door dezelfden voor Hertog Albrecht en zijne vrouw „in der sale".

Van de in dien tijd gespeelde stukken hebben wij er eenige over in een bundel, die uit het begin van de vijftiende eeuw schijnt te dagteekenen. Ten deele bevat hij kluchten, die hier den naam van „sotterniën" dragen. Vier er van zijn ons in haar geheel bewaard, twee slechts gedeeltelijk. Zij geven ons kleine tafreeltjes uit het leven van het lagere volk te zien. Handeling is er niet veel in, maar de redewisseling tusschen de drie of vier personen, die er in optreden, is levendig en zeer geschikt om de volkstaal in al hare schilderachtigheid en eigenaardigen humor te leeren kennen. Tot het eind van de zeventiende eeuw is het karakter van onze klucht als gedramatiseerde boerde bijna onveranderd gebleven; en ook de onderwerpen blijven later steeds dezelfde als wij (met een paar uitzonderingen: de slechts gedeeltelijk bewaarde sotternie van de *Truwanten* of landloopers en die van de *Hexe*) hier reeds aantreffen: het beetnemen of overbluffen van een onnoozelen hals (in *Rubben* en *Die Buskenblaser*) of naïef oud man (in *Lippijn*) door zijne jonge bijdehande wederhelft, die hem ontrouw is, ja op ontrouw door hem betrapt wordt, maar, gesteund door eene rederijke schoonmoeder of

buurvrouw, hem, soms wat hardhandig, leert in 't vervolg ziende blind te zijn of zwijgende te verdragen.

Uitgebreider dan de vijf andere sotterniën is die van *Drie daghe here*. Zij begint met een tooneeltje, waarin Jan zich bij zijn buurman Imberecht beklaagt over de dwingelandij van Bette, zijne vrouw, die niets van hem kan verdragen of goedvinden en hem onophoudelijk uitscheldt of afranselt. Dat hij terecht ontevreden is, blijkt ons, wanneer wij Bette zien optreden; maar hij belooft haar nu „enen sconen pelse", als zij hem vergunt „drie daghe here" te zijn, en zij neemt dat aan. Nu wil Jan ook dadelijk van zijne kortstondige heerschappij genieten en die met eene groote smulpartij feestelijk aanvangen. Hij noodigt daarop zijn buurman en laat zich door zijne vrouw, die hem slechts met den grootsten tegenzin en lang niet ijverig genoeg naar zijn zin bedient, allerlei lekkernijen voorzetten. Hoe dat alles afloopt weten wij niet, want het slot van de sotternie is verloren gegaan, maar dat ook hier wel weer de man aan het kortste eind zal getrokken hebben, mogen we met grond vermoeden. Dat schijnt nu eenmaal bij zulke kluchten behoord te hebben.

Met deze „sotterniën" werd de voorstelling besloten van de grootere stukken of „abele" (d.i. schoone) spelen, die steeds eindigen met een epiloog, waarin wordt aangekondigd, dat men daarna nog „ene sotheit" zal gaan vertoonen. Van de „abele spelen", die met een proloog tot de toeschouwers worden geopend, hebben wij er vier over. Drie daarvan dragen een romantisch karakter: *Esmoreit*, *Gloriant* en *Lanseloet van Denemarken*. De intrige daarin is nog weinig ontwikkeld, zelfs eenigermate kinderachtig, karakterteekening moet men er evenmin in zoeken, maar de handeling is tamelijk levendig, het gesprek onderhoudend en niet zonder gevoel of hartstocht, eene enkele maal ook werkelijk poëtisch.

Ofschoon het origineel van die stukken niet is aan te wijzen, schijnen zij toch wel uit het Fransch vertaald te wezen. De namen van de er in optredende personen wijzen op sterken invloed van den roman van *Boudewijn van Seborch*, wiens broeders *Esmereit* en *Gloriant* heeten, zooals de helden van twee der ons bewaarde stukken, terwijl in het tweede stuk de Saracenenkoning Roodelioen van Abelant zijn naam wel

ontleend zal hebben aan Rougelion de Perse en aan dat Abilant, waar in den roman Ernant de Beauvais wordt heengevoerd. En bij overeenstemming van namen blijft het niet: ook allerlei kleine bijzonderheden worden in dezen roman teruggevonden; zelfs hoofdzaken hebben soms eene treffende gelijkenis. Doch ook andere Fransche romans, b.v. de *Ciperis de Vignevaux* en de *Charles le Chauve*, schijnen den dichter onzer tooneelstukken voor den geest te hebben gestaan en hem het een en ander van zijne stof te hebben geleverd. In elk geval zijn deze beide stukken, waarin Christenen en Saracenen vijandig tegen elkander overstaan, van den geest der kruistochtromans vervuld.

In het spel van *Esmoreit* is de held de zoon van den grijzen Christenkoning van Sicilië, hem in zijn ouderdom geboren tot groote teleurstelling van zijn neef Robbrecht, die reeds gehoopt had op het kinderloos overlijden van zijn oom, omdat hij dan recht op den troon zou hebben gehad. Om dat recht te behouden steelt hij nu het kind en is hij op het punt het te vermoorden, als Meester Platus uit Damascus komt en het voor veel goud van hem koopt. Deze had daarvoor reden, want hij had in de sterren gelezen, dat er in Sicilië een vorstenzoon geboren was, bestemd om den Heidenkoning van Damascus te dooden en diens dochter tot Christin te maken en te huwen. Daarom was hij er in overleg met zijn koning op uitgegaan om het kind machtig te worden, ten einde het te Damascus als 's Konings zoon te doen opvoeden en zóó het dreigend noodlot af te wenden. Zóó echter bevordert hij juist de vervulling van het sterrenorakel: want wel wordt Esmoreit nu naar Damascus gebracht en daar als Saraceen opgevoed door de liefderijke zorg van 's konings dochter Damiët, aan wie verteld wordt, dat het kind een vondeling is en voor haar broeder moet doorgaan, maar juist daardoor wordt zij, wanneer hij achttien jaar later tot een schoonen jongeling is opgegroeid, doodelijk op hem verliefd. In hare verliefdheid verraadt zij, onwillekeurig en bij toeval, aan Esmoreit zoowel hare liefde als het geheim, dat hij haar broeder niet is. Gaarne vergeldt hij Damiët's liefde met zijne wederliefde, maar hij kan het niet verdragen een vondeling te wezen en heeft nu rust noch duur vóór hij heeft

uitgevonden, wie zijne ouders zijn. Op zijn ontdekkingstocht komt hij ook in Sicilië en vindt daar zijne moeder in den kerker, want de snoode Robbrecht had den ouden, van droefheid over het verdwijnen van zijn zoon bijna krankzinnig geworden, koning weten diets te maken, dat zijne jonge vrouw uit weerzin tegen zijn grijzen baard het kind zelve had gedood. Zoo trachtte Robbrecht te bewerken, dat er niet weder een ander kind zou geboren worden, want de koningin werd in den kerker opgesloten. Door het tralievenster heen ziet en spreekt zij Esmoreit, dien zij herkent aan den doek, dien hij om het hoofd gewonden heeft, denzelfden, waarin hij bij den verkoop gewikkeld was en waarop de koningin zelve eenmaal het wapen van Sicilië en haar eigen wapen, dat van Hongarije, had geborduurd. Nu komt natuurlijk de onschuld der koningin aan het licht en wordt zij uit hare gevangenschap verlost. Intusschen is Damiët in pelgrimsgewaad met Meester Platus Esmoreit nagereisd. Als zij hem aan het hof op Sicilië vindt, heeft hunne verloving plaats, waarbij zij even gemakkelijk hare heidensche goden, Mamet en Mahoen, Tervogan en Apolijn, afzweert en het Christendom aanneemt, als ook Esmoreit dat had gedaan, toen hij door zijn vader als zoon erkend was. Door de bekentenis van Meester Platus is het nu ook mogelijk, Robbrecht te ontmaskeren: zijn vroeger huichelen van droefheid en medelijden met koning en koningin kan hem nu niet meer baten, zijne misdaad is openbaar, de „hancdief" komt en met het ophangen van Robbrecht eindigt het stuk.

Het spel van *Gloriant* vertoont ons bij het begin der handeling Gloriant, den jongen hertog van Bruyswijc, in overmoedige woorden zijne minachting voor liefde en vrouwen te kennen gevend, wanneer zijn oom Gheraert van Normandiën en zijn raadsman Godevaert er bij hem op aandringen, dat hij in het belang van zijn land een huwelijk zal aangaan. Als de dochter van den heidenkoning Roodelioen van Abelant, Florentijn, die even hooghartig totnogtoe alle mannen versmaad heeft, dat verneemt, wordt zij door zijne fierheid geprikkeld en zendt zij haar bode Rogier tot hem met haar portret. „Die scoene figure" bekoort Gloriant zoozeer, dat hij nu even heftig hare liefde begeert als hij zich vroeger tegen ieder huwelijk had verzet. Dat Florentijn's vader de doodvijand van zijn geslacht

is, schrikt hem niet af: hij bestijgt zijn „ors Valentijf" en rijdt naer Abelant, waar 's konings dochter hem als haar geliefde ontvangt. Haar neef Floerant echter, die vroeger te vergeefs naar hare hand had gedongen, bespiedt beider liefkoozingen en verraadt hun geheim aan den koning, die beiden gevangen laat nemen; maar met behulp van Rogier weet Gloriant te ontsnappen, en Florentijn reddende, wanneer zij reeds naar den brandstapel gevoerd wordt, rijdt hij met haar naar zijn land terug, waar hij nu met de tot het Christendom bekeerde Saraceensche prinses in het huwelijk treedt.

De stof, die wij in het spel van *Lanseloet van Denemarken* verwerkt vinden, is van eenigszins anderen aard. Dat bij de liefde adel van gemoed veel grooter waarde heeft dan adel van geslacht, was blijkbaar de hoofdgedachte, die den dichter bij het schrijven van zijn stuk bezielde. De hooggeboren ridder Lanseloet is doodelijk verliefd op de schoone Sanderijn, dochter van een „sciltcnecht" en dienstjuffer van zijne moeder, die eene even laaghartige als hoogmoedige vrouw is en alle middelen te baat neemt om een huwelijk van haar zoon met eene lager geborene te verhinderen. Misbruik makende van zijn toomeloozen hartstocht, stelt zij haar zoon in de gelegenheid Sanderijn op bedriegelijke wijze te verleiden, wanneer hij haar beloofd heeft, het meisje te verstooten, zoodra hij zijn lust met haar bevredigd heeft. De arme Sanderijn, die het slachtoffer dezer schandelijke intrige wordt, zwerft daarna, door schaamte en ergernis weggedreven, in de wildernis rond, waar zij bij eene bron wordt aangetroffen door een jager, die, door hare schoonheid bekoord, haar ook dan nog ten huwelijk begeert, wanneer zij hem hare geschiedenis verteld heeft onder het beeld van een boom, waaraan „een valcke van hogher aert" een enkel bloempje ontroofde. Met haar man leeft zij nu gelukkig, maar Lanseloet heeft bitter berouw over zijne laaghartige daad en het verlies zijner geliefde. Hij zendt zijn dienaar Reinout uit om haar overal te zoeken, en deze slaagt er ook in haar te vinden, maar, als hij van haar vernomen heeft, dat zij Lanseloet's liefde niet meer begeert en haar man trouw wil blijven, zegt hij aan zijn meester, uit vrees, dat deze om haar bezit met haar echtgenoot een tweegevecht zou willen aangaan, dat hij Sanderijn stervende gevonden heeft; maar Lanseloet 's liefde was veel groo-

ter dan zijne moeder had gewaand. Sanderijn's dood te overleven is hem niet mogelijk en zoo sterft hij dan met eene vervloeking op de lippen „over die moeder die hem droech ende hem gaf den valschen raet."

Het abel spel van *Lanseloet van Denemarken* staat van de drie stukken ongetwijfeld het hoogst, zoowel door de betrekkelijke nieuwheid van den inhoud, als ook door de aantrekkelijkhèid van de vrouwelijke hoofdpersoon in het stuk: de schoone Sanderijn, eene reine, door te goed vertrouwen in het ongeluk gestorte en daarna gruwelijk beleedigde joncfrouw, die zachtzinnig genoeg is om het kwaad te vergeven, verstandig genoeg om den man, die het haar uit zwakheid aandeed, te vergeten, krachtig genoeg om zijne nieuwe aanzoeken te weerstaan, en veerkrachtig genoeg om ook na de wreede ontgoocheling nog gelukkig te kunnen leven met een ander, die zelf zoo bezadigd en onbekrompen is, om te kunnen begrijpen, dat de bloeiende boom niet alle waarde verloren heeft, wanneer een edele valk er een enkel bloesemknopje aan heeft ontroofd.

Het vierde abele spel uit den genoemden bundel, *Van den Winter ende van den Somer*, dat aan een middeleeuwsch Latijnsch gedicht, *Conflictus Veris et Hiemis*, herinnert, heeft een geheel ander karakter dan de drie andere. Het is eene tamelijk vermakelijke allegorie, eer dialoog dan tooneelspel. De blijde Zomer en de strenge Winter strijden daarin om den voorrang, en ieder van hen heeft daarbij zijne aanhangers. Loyaert en Clappaert houden het met den Winter, Moyaert en Bollaert met den Zomer, die ook gehuldigd wordt door den armen drommel Cockyn. Het zal tot een tweegevecht komen, maar daar de strijd ten deele ook geloopen had over de vraag, welk jaargetijde het gunstigst was voor de liefde, treedt Venus nog bijtijds op om den twist te beslechten. Zij wijst er den twistenden op, dat zij met elkaar als gebroeders behooren te leven, en dat aan ieder op zijne beurt de heerschappij toekomt, omdat God de afwisseling der jaargetijden heeft ingesteld en zonder deze alles op aarde van streek zou geraken. Met dat vonnis is nu iedereen tevreden, behalve de arme Cockyn, die nu wel gedwongen is gedurende de helft van het jaar de dwingelandij van den Winter te verdragen, maar deze tracht te ontschuilen in de steengroeven bij Maastricht.

XII.

Allegorie en Minnekunst.

De personen, die in het spel „Van den Winter ende van den Somer" optreden, zijn alle allegorische wezens: het geheele spel is ééne doorloopende allegorie en past als zoodanig geheel in den tijd, waarin het ontstond. Allegorie was toen namelijk aan de orde van den dag, zooals ook uit de groote meerderheid van de sproken der sprooksprekers blijkt, waartoe wij nu nog even terugkeeren.

Verscheidene sproken van WILLEM VAN HILDEGAERSBERCH zijn in dien trant gemaakt, zooals bijv. de sproke *Van der wankelre brugghen,* waarin die brug het zinnebeeld is van de mooie woorden, waarmee zoo menige vrouw de mannen bedriegt, wanneer zij veinst hen lief te hebben; die *Van den wijnvaet,* dat gevuld is met een kostbaar vocht — eene reine, vrome ziel — en omsloten is door negen banden, elk het symbool van eene deugd of goede hoedanigheid; en *Van den twaelf maenden,* elk te vergelijken bij een zesjarig tijdperk van het menschelijk leven. Soms vormt daarin eene woordspeling de brug tot de allegorie, zooals bij de sproke van het kruid „selve" (de oudere naam voor de salie) als zinnebeeld der zelfstandigheid. Het meerblad of de waterlelie, rijzende en dalende met vloed en ebbe, wordt door hem gebruikt als zinnebeeld van den vleier. De welriekende bladerrijke meidoorn met stevig hout is voor hem het beeld van een krachtig heer, die door zijn volk tegen onrecht te beschermen in den besten reuk staat, terwijl zijne nederige, meewarige, gelijkmoedige, ingetogen vrouw haar beeld vindt in de linde met zachte schors, buigzame twijgen, gelijkmatig groene bladeren en zacht klinkenden naam.

AUGUSTIJNKEN VAN DORDT, die tusschen 1354 en 1369 vooral optrad aan het schitterend hof van Jan van Bloys, Graaf van Beaumont, in wiens gevolg hij zelfs in 1363 aan een kruistocht naar Pruisen deelnam, deed voor Hildegaersberch in allegorische toespeling niet onder. Het hoofd eener schoone vrouw schilderde hij af als „een edel borch, van vrouden (= vreugden) rijc", bewaakt door vijf ridders, de verpersoonlijking der

vijf zintuigen, de heeren Hoernaer, Cleerbesach, Ronckaert, Smakelijn en Lichtghevoel. Om te doen zien, in welk een treurigen toestand de Hoeksche en Kabeljauwsche twisten het land hadden gebracht, vertelt hij, hoe hij in de Merwede bij eene burcht honderd schoone vrouwen aantrof, bezig het schip „Sekerheit" (= veiligheid) zeilree te maken. Ieder deel van het schip wordt ons onder een allegorischen naam voorgesteld: de mast heet „volherden", het zeil „goed gelaet", enz. Als het schip gereed is, gaan zeven koninginnen, alle de verpersoonlijking van de eene of andere deugd, scheep en verlaten de burcht, waarin Vrouw Ere eenzaam achterblijft, ook verlaten door de mannen van eer, die eenmaal al die koninginnen hadden gediend.

Een ander dichter wijst op den boom der minne met zeven takken, waarvan elk bij eene voor de liefde noodzakelijke deugd wordt vergeleken, of spreekt ons van de zeven bloemen, waaruit de krans der liefde moet gevlochten worden. Uit dezen tijd dagteekent de bloemenspraak, die men moest verstaan, wilde men de gedichten begrijpen, maar die spoedig door herhaald gebruik zoo algemeen bekend werd, dat het al van zeer weinig opvoeding zou getuigd hebben, als men er vreemdeling in was. Reeds Jan Praet had in zijne *Leringhe der Zalicheit* de vijf hoofddeugden van Maria bij vijf bloemen vergeleken: hare goedertierenheid bij het kersouwken of madeliefje, haar ootmoed bij de acoleie, hare getrouwheid bij de goudsbloem, hare reinheid bij de lelie, hare liefde bij de roos. Evenzoo begonnen de edelsteenen te spreken: de diamant sprak van de standvastigheid, de smaragd van de reine vreugd, de robijn van de kuischheid, die heerschen moesten in het hart der vrouw. Ook de kleuren werden symbool. Den vrouwen past het, zoo vertelt ons een dichter, een wit hemd te dragen als beeld van reinheid, een rooden rok als beeld van schaamte, een blauw sorcoet (overkleed) als beeld van trouw en een zwarten mantel als beeld van nederigheid. Die allegorische voorstellingen nu werden door de dichters dikwijls voorgesteld als gezien in een droom; maar het waren droomen, waarbij men wel goed wakker moest zijn en zijne gedachten bij elkaar houden om te begrijpen wat de beteekenis was van zooveel symboliek.

Zoowel van die droomvoorstelling als van eene breed uitgewerkte allegorie was op het gebied der wereldlijke litteratuur

— want stichtelijke schrijvers hadden er zich reeds veel vroeger van bediend — het voorbeeld gegeven door den *Roman van de Rose*, in de 13de eeuw in het Fransch opgezet door Guillaume de Lorris en voltooid door Jean de Meun en omstreeks 1300 bij ons met eenige bekorting vertaald door den Brusselaar HEIN VAN AKEN. Men zou dien roman eene uitvoerige handleiding voor de vrije liefde kunnen noemen, maar, wanneer de dichter ten minste niet al te bereid is practische, en zelfs tamelijk cynische, lessen te geven, in allegorischen vorm. De dichter vertelt ons, hoe hij in den droom een weelderig lusthof betrad, waar bij de fontein der liefde een uitermate schoone rozelaar bloeide. Vijf gouden pijlen, waarmee zijn hart getroffen wordt, dwingen hem, hulde te zweren aan den liefdegod, en nu is zijne hoogste begeerte, de schoonste roos van dien rozelaar te plukken. Hoeveel moeite en strijd hem dat kost, daar Laster en Schande, Valschheid en Jaloezie hem daarin trachten te verhinderen, terwijl zelfs de Rede hem het waagstuk afraadt, zullen wij maar niet in bijzonderheden nagaan; maar eindelijk snelt Vrouw Venus op haar met witte duiven bespannen wagen hem te hulp; in het kasteel, dat om den rozelaar gebouwd is, schiet zij heimelijk brandstoffen door een kijkgat heen, de verdedigers nemen de wijk en de standvastige minnaar is eindelijk zoo gelukkig de roos te mogen plukken. Weinig dichtwerken zijn zoo beroemd geworden als deze allegorische roman: Chaucer vertaalde hem in 't Engelsch en nog in de 16de eeuw leverde Clément Marot er eene omwerking van. Bij ons is hij zelfs tweemaal vertaald.

Een ander, veel korter en meer stelselmatig leerdicht over de liefde, dat in bijna elk opzicht een tegenhanger van den „Roman van de Rose" vormt, bezitten wij in het gedicht *Van der Feesten.* Bij gelegenheid van een feest legt daarin een clerc aan eene joncfrouw op haar verzoek uit, wat liefde eigenlijk is, wat de vier manieren eigenlijk zijn om liefde te winnen, aan welke vier teekenen men haar kan herkennen, met welke vier dingen men haar kan verbeuren, welke vier middelen er zijn om bijtijds in de liefde eene breuk te heelen, wat de vier „complexiën" der menschen zijn en of zij alle even sterke liefde toelaten, welke vier graden van liefde er zijn en wie getrouwer en vuriger liefhebben, mannen of vrouwen,

welke vier eigenschappen het meest liefde wekken en welke vier soorten van giften gelieven elkaar behooren te schenken.

Moge dit gedicht ook veel meer dan „De Rose" een moreel karakter dragen, de scholastieke stelselmatigheid, die bovendien door de zucht van den schrijver om alles in vieren te verdeelen tot gezochtheid en gekunsteldheid en daardoor tot onwaarheid leidt, heeft ongetwijfeld menigeen ver de voorkeur doen geven aan den vrij wat gevaarlijker „Roman van de Rose", waaruit zoo duidelijk het diep verval blijkt van dien eeredienst der liefde, waarmee wij door VELDEKE kennis hebben gemaakt.

Van het ridderlijke minnelied werd in de 14de eeuw slechts een flauwe naklank gehoord, nadat de Provençaalsche letterkunde geheel was uitgestorven, of liever uitgemoord. Het meeste van het geen wij eenigermate in dien geest bij ons aantreffen, schijnt ons uit Duitschland overgebracht door de navolgers van Walter von der Vogelweide. Duitsche dichters toch waren hier in de tweede helft der 14de eeuw niet zeldzaam. De Brabantsche hertogin Johanna immers was met Wenceslaus van Luxemburg getrouwd, en in Holland waren de zoons van keizer Lodewijk van Beieren, Willem V en Albrecht aan het bestuur gekomen. Een gevolg van Duitsche dienstlieden hadden zij hierheen meegebracht, en zoowel uit hun vaderland als uit andere gedeelten van Duitschland kwamen meermalen zangers en sprekers over om hen na den maaltijd met liederen of sproken te verlustigen. Slechts zelden werden hier Hoogduitsche gedichten vertaald, zooals de reeds genoemde *Reise van St. Brandaen* en eene spreukenreeks uit Vrîdanc's *Bescheidenheit*; maar kwamen van deze menestreelen de gedichten in de mode, zooals het geval was, dan nam men niet alleen de stof of den dichttrant over, maar ook woorden en stijlwendingen. De poëzie van dien tijd is dan ook vol germanismen, waarvan de meeste echter weer vrij spoedig uit de taal verdwenen zijn.

Hoe sterk die Duitsche invloed zich zelfs op geboren Hollanders deed gevoelen, zien wij bij den edelman DIRC POTTER (geb. omstreeks 1370 † 1428), een aanzienlijk ambtenaar bij de grafelijke kanselarij, nu eens baljuw van Den Haag, dan weder gezant bij den Franschen koning om te onderhandelen over het huwelijk van Jacoba van Beieren, dan aan het

pauselijk hof te Rome (in 1412). Dáár, onder de bedriegelijke Italianen, gevoelde hij zich echter niet recht te huis; hij had er een gevoel van eenzaamheid, dat hij zocht te verdrijven door het schrijven van een uitvoerig leerdicht, *Der Minnenloep* of cursus der liefde geheeten. Het is de laatste zucht, waarmee de ridderlijke vrouwendienst ten grave daalde, en tevens het laatste werk van beteekenis, dat nog tot de eigenlijke middeleeuwsche poëzie mag gerekend worden. Voegen wij daar dadelijk aan toe, dat Potter de periode der middeleeuwen waardig besluit. Zijn geheel oorspronkelijk gedicht is, zelfs als leerdicht, onderhoudend, boeiend zelfs en heeft dat zeker voor een groot deel te danken aan de menigte „bispelen", die het bevat: een schat van verhalen, meestal aan de Latijnsche dichters, met name aan Ovidius ontleend, die de geheele middeleeuwen door evenals ook later nog de groote leermeester der liefde is geweest, maar ook wel uit den Bijbel genomen en uit andere verhalenbundels getrokken, eene enkele maal ook uit ridderromans.

Op lateren leeftijd schijnt POTTER eenigen twijfel gekoesterd te hebben, of hij met zijn *Minnenloep* te dichten wel een goed werk had gedaan: immers zeide hij later, dat hij „van werltlijker minnen ende van menschelijker ijdel liefde, die uut vleyschelijker becoringhen hoeren oerspronc nempt, in een boec, dat hi in jonghen tijden maecte te Rome, veel ghescreven hadde ende meer dan Gode, als hi duchte, bequaem is"; en dan voegt hij er nog bij: „Ende off ich daeraen ghesondicht hebbe, soe bid ic der ontfermherticheit Gods, dat zij mij dat wille vergheven, ende dat sonder torn, aensien ic dat ghescreven hebbe uut goeder meyninghen, om te leeren den jonghen, die ommer te minnen haren sin willen keeren, hoe sij die anneemen ende hantieren sullen tot hoerre eeren ende vrome."

Deze woorden komen voor in een prozawerk, dat POTTER op rijperen leeftijd schreef, namelijk *Dat bouck der bloemen*, en dat hij, zooals hij zeide, „mit arbeide ende onlede sijnre sinnen uut vele leerers woorden te samen geset" had. Hij droeg het op aan zijn „lieven soen" uit zijn huwelijk met Lysbeth van der Does, GERYT POTTER, die wat later (± 1430) ook zelf als vertaler van Froissard's kroniek de pen zou hanteeren en omstreeks 1440 baljuw van 's-Gravezande zou

zijn en voor en na dien tijd jaren lang Raad van den Hove van Holland. Hem schonk POTTER het boek tot zijne „salicheit" en tevens bood hij het aan aan „alle onser liever vrienden, die die doecht voer die boesheit minnen." Het is een boek van practische wijsheid en goede zeden, dat hij niet voor een werk van geleerdheid of kunst wilde doen doorgaan, omdat hij, met dezelfde nederigheid, waarvan ook reeds zijne inleiding op den „Minnenloep" getuigt, verklaarde zich niet te houden „voer eenen gheleerden, maer voer eenen leerenden man, die gherne plach te oeffenen boeke der heiliger scrifften ende oec mede der poëten." Wij hebben geene reden om er ons nu langer bij op te houden en zeggen liever nog een enkel woord over zijn *Minnenloep*.

Het eigenlijk onderwerp is daarin systematisch behandeld: de liefde wordt er in vier soorten onderscheiden, in gekke, goede, ongeoorloofde en geoorloofde liefde. Natuurlijk moet ons die verdeeling eenigszins verbazen en ons de vraag op de lippen brengen: wat is dan wel het onderscheid tusschen goede en geoorloofde liefde? Het antwoord luidt: de geoorloofde liefde is die, welke wij allen kennen, de liefde, die leidt tot het huwelijk. En naast die liefde staat nu nog als eene afzonderlijke soort de goede, d. i. de galante, liefde, die, zooals Potter zegt, door sommigen wel gelaakt wordt, maar waarin hij zich gaarne vermeit, al is hij ook wel wat te oud geworden om haar nog in practijk te brengen. Het is eene liefde, waarvan, „rude menschen van grover aert" geen flauw besef hebben, niet geschikt voor den „huusbacken jonghe", wien alleen „nutscap behaecht" en die „rosengaert ende bloemenscat" versmaadt; 't is eene reine liefde, onverbrekelijk verbonden met de eer en bron van „alle reynicheyt". Langs vier trappen klimt men tot hare hoogste zaligheid op. Op den eersten trap uit zij zich op straat door verholen lonkjes, handdrukjes en vluchtige liefdewoordjes; op den tweeden in den bloemhof door lieflijk koozen en rozen plukken; op den derden in de kamer door kussen en omhelzingen in eer en deugd, en eindelijk op den vierden te bed, maar wenschelijk acht de dichter het niet, dat men dien hoogsten trap bereikt, daar dan de brand gebluscht en de liefde, dat schoone juweel, bezoedeld wordt. Ingetogenheid — met groen als

zinnebeeld — kenmerkt den eersten trap, wijsheid — met wit als symbool — den tweeden, kracht — door de roode kleur uitgebeeld — den derden en rechtvaardigheid — met hare blauwe tint — den vierden.

XIII.

De mystiek in lied en proza.

POTTER's denkbeeld om bij zijn cursus der liefde aan te wijzen, hoe men trap voor trap de zaligheden der liefde moest leeren genieten, was zeker op zich zelf niet oorspronkelijk. Hij paste eenvoudig op de wereldlijke liefde toe, wat al reeds sinds de twaalfde eeuw met de geestelijke liefde tot God was gedaan door de stichters der mystiek, die meer en meer de oude scholastiek was beginnen te verdringen. Hunne methode was het, om, waar het verstand voor het begrijpen van het goddelijke te kort schoot, toch dat goddelijke te begrijpen met het gemoed, om, waar alle scherpzinnigheid van den wijsgeer zich blind had gestaard op het geheimzinnige, toch de goddelijke geheimenissen te doorschouwen met het door geestverrukking verlichte oog van den mysticus. En wie langs zeven graden was opgeklommen tot den hoogsten trap van dit schouwende leven, zag in alles ter wereld de godheid, want al het aardsche en vergankelijke was slechts zinnebeeld van het hoogere, de geheele wereld een reusachtig weefsel symbolen.

In de 13de eeuw was die mystiek nog grootendeels beperkt gebleven binnen de muren van enkele kloosters, en dat Bonaventura er aan de Parijsche hoogeschool onderwijs in had gegeven, was misschien niet het rechte middel geweest, om haar te populariseeren. Zij is een te teder plantje om aan de buitenlucht te worden blootgesteld. Maar zijne geschriften waren druk gelezen en vonden weerklank in veler gemoederen, vooral in de 14de eeuw, toen alles in de maatschappij op losse schroeven begon te staan, de verstandsontwikkeling tot twijfelzucht had vervoerd, het zedenbederf onbeschaamder voor den dag kwam en zelfs de Kerk — sinds 1378 in tweeën gesplitst met één paus te Avignon en één te Rome — voor velen haar aanzien verloren had. De onvoldane geleerde, die in veel lezen slechts vermoeienis en kwellinge des geestes gevonden had, de

teleurgestelde wereldling, bedrogen in zijne stoute verwachtingen, de vrome kloosterzuster, die alle levensgenot als ijdelheid had leeren beschouwen, zij allen drongen met onstuimig geweld den geestelijken tabernakel binnen, waarvan ieder deel hun zinnebeeldig den loop der minne leerde, dien zij moesten loopen om te begrijpen, en die hen langs zeven trappen hoog boven het stof der aarde opvoerde naar de feestzaal, waar zij in opgetogenheid des geestes hun geestelijken bruidegom van aangezicht tot aangezicht zouden aanschouwen, en waar zij, met goddelijk sieraad bekleed, de geestelijke bruiloft zouden vieren, om dan voor eeuwig in reine liefde en innigheid des harten vereenigd te blijven met den zoeten Jezus, de bron der hoogste zaligheid.

Die geestvervoering, die geestelijke dronkenschap, zooals het heette, was aanstekelijk; meer en meer breidde de mystieke devotie zich uit. Dikwijls gaf zij de verstoorde zielrust terug en was zij een prikkel om blijmoedig allerlei liefdewerken te verrichten tot troost voor de ongelukkigen, tot steun van armen en zieken; maar nu en dan ook voerde zij tot dweepzucht en waanzin, tot afkeerwekkende uitspattingen, tot de optochten der geeselaars (in 1350), tot den onbedwingbaren St.-Jansdans (in 1374) en andere epidemische uitbarstingen van een verstoord zenuwleven, tot zinnelijke genietingen, waartoe het ongekastijde vleesch uit zich zelf misschien niet zou hebben verleid. Dan traden er extatische vrouwen op, zooals Hadewijch, op wier naam ons mystieke gedichten en prozawerken in verschillende handschriften bewaard zijn. Haar proza bestaat, behalve uit brieven en een „tweevormich tractaetken", uit visioenen, waarin telkens sprake is van engelen en serafijnen, die aan hare zijde gaan, en waarin zij zich verplaatst waant in een „nuwen hemel", waar haar „die Seraphin, die mine es", zegt zij „ende die mi daer brachte, ophief, ende altehant saghic in die oghe dies anschijns enen zetel ende daerop zat de minne (d. i. Jezus) gheciert." Van haar tiende of twaalfde jaar af had zij, zooals zij in een harer brieven schrijft, in innige gemeenschap geleefd met Jezus, haren „minne", „alsoe alse vriende pleghen deen den anderen lettel te heelne ende vele te toenne, dat men alremeest hevet in nagevoelne elc anders ende in doresmakene ende in doreëtene ende in doredrinkene

ende in verswelghen elc anderen." Telkens ontving zij nieuwe giften van haar geliefde, die haar alle geheimenissen toonde: hemel en aarde, vagevuur en hel, en „hoe hi onse minne in hem selven es ende ute hem selven minne in ons, ende dat die minne dene wile dodet ende dander wile gheneest". Zij gelooft, dat er niemand ter wereld is „daer God alsoe sere af ghemint es", als van haar.

Dezelfde mystieke liefdegloed, die hare visioenen en brieven doortintelt, spreekt ook uit hare 77 welluidende en dikwijls ook niet ondichterlijke liederen, waarin wel gejammerd wordt over de ellende van het aardsche leven, maar gedweept wordt met eene mystieke, „ongecuste minne" tot den hemelschen bruidegom, die voor al deze ellende ruimschoots schadeloos stelt. Bestond het wezen der poëzie alleen in lieflijken woordklank en innigheid van gevoel, dan zouden wij de liederen van HADEWIJCH tot het beste mogen rekenen, wat de middeleeuwsche lyriek heeft opgeleverd; maar zien wij in de kunst nog iets hoogers, eischen wij van den lierdichter als zoodanig eene rijke verbeelding, waaruit telkens nieuwe gedachten in oorspronkelijken beeldvorm voortkomen, eene bewuste heerschappij over al wat er omgaat in het menschelijk hart en wat hij vermag mee te voelen met zijn groot en fijngevoelig gemoed, dan blijft deze HADEWIJCH voor ons eene kleine figuur in de wereld der poëzie, eene begaafde dweepster met één alles beheerschend gevoel, een kleinen kring van beelden, die telkens terugkeeren, en eene welluidende lier, maar bespannen met ééne enkele snaar, waarvan de aandoenlijk teere trillingen ons een oogenblik roeren, maar ons niet lang kunnen boeien, omdat zij steeds denzelfden toon doen hooren in een weinig afwisselenden rhythmus.

Wie deze HADEWIJCH was en wanneer zij leefde, weten wij eigenlijk nog niet, ten minste wanneer haar eenigszins afwijkende naam en de vereering, die zij als „overheylich wijf" in de 14de eeuw en nog later bleef vinden in verschillende kloosters, waar hare werken met devotie gelezen werden, voor ons een beletsel zijn, om met sommige beoefenaars van onze letterkunde in haar dezelfde persoon te zien, als Heilwijch, de dochter van den Brusselschen edelman en schepen Willem Bloemaert en daarom Bloemaerdinne bijgenaamd. Deze leefde reeds in

het laatste kwart der dertiende eeuw en stierf in 1335, Zij stichtte in de nabijheid van de St. Goedelekerk een eigen klein begijnhof, dat zij door aankoop van belendende panden telkens uitbreidde en waar zij een kring van gelijkgezinde vrouwen en mannen om zich verzamelde, die haar als geestelijke voorgangster hoog vereerden en in wier midden zij zetelde op „enen silveren setel" als eene van hoogeren geest bezielde profetes.

Anderen echter beschouwden haar niet langer als eene vrome Christin, maar als eene kettersche vrouw, „die alsoe seer was vermeert bi bedrochnis des viants van der hellen, dattet scheen, als si ghinc ten altaer om tonfaen dat h. sacrement, datse dan daertoe waert geleydt al gaende tussen twee seraphinne. Dit valsche wijf veel scrivende van den vrien geest ende vleyschelike onreynder minnen: dese hiet vrou Venus minne, die den seraphinnen toebehoort, soe si seyde; ende si bedroech te dien tide menighen mensche diese in grooter weerden hadden". Zoo lezen wij in de oude vertaling, die er bestaat van de *Vita servi Dei Rusbrochii* van Mr. Henricus de Pomerio of Van den Bogaerde, die daarin vertelt, dat „die goede oetmoedige Jan van Ruysbroec, als hi dese dolinge vernam, hem metter waerheit daerteghen stelde als een man verlicht van den heiligen geest, al had hi veel adversarise, ende ontdecte dese verborghen valsheit, die onder dese valsche leer verborgen was."

Toch was de beroemde JAN VAN RUYSBROECK allesbehalve een streng scholasticus of nauwgezet kettermeester. Integendeel: zijne twaalf prozawerken mogen in onze letterkunde de schitterendste en meest eigenaardige monumenten der middeleeuwsche mystiek worden genoemd. Met recht wordt hij ook de vader van het Nederlandsche proza geheeten, want al was ook reeds vóór hem het proza nu en dan het voertuig van vrome gedachten en stichtelijke verhalen geweest, bij hem toch vond het eerst den vorm, die het eene plaats in de geschiedenis der fraaie letteren waardig maakt. Zeker is het dikwijls oneindig veel poëtischer, dan menig uitvoerig dichtwerk, in klinkend rijm vervat; soms gaat het, ook wat den vorm betreft, in maatloos rijm of rijmloozen cadans over, zooals b.v. in *Dat boec van den rike der ghelieven* en in *Dat boec van den twaelf beghinen*, dat met ruim driehonderd versregels aanvangt en door RUYSBROECK geschreven schijnt om zijne verwantschap te

kunnen loochenen met den ketterschen en zinnelijken geest, die destijds aan de mystiek van begijnen en begaarden eigen was, en waarvan ook hij werd verdacht. Zoo schreef hij op verzoek van eenige vrienden (met name broeder Gheraert) ook *Dat boec der hoochster waerheit*, naar den aanvang ook *Samuel* geheeten, teneinde hen, die uit onbekendheid aan eenige zijner leeringen aanstoot hadden genomen, beter in te lichten. Ook het kleine boekje *Van den Kerstenen ghelove* schijnt door hem geschreven te zijn om te doen zien, dat hij een geloovig zoon der kerk was en dat men van hem geene verkondiging van kettersche meeningen behoefde te vreezen. Wel moest hij erkennen, dat niet zelden voor velen zijne woorden wonderlijk zouden luiden, maar, voegde hij er bij, „die minnenden die verstaen my wel", en deze gevoelden dan ook, dat hij een man was, „wiens geest was gaende ende comende van Gode te Gode", zooals zijn vurige vereerder de leekebroeder JAN VAN LEEUWEN zegt.

Dat bleek bovenal uit zijne werken, waarvan *Dat boec van den gheesteliken Tabernacule* (in den trant van Richard van St.-Victor's *De arca mystica*) het omvangrijkste is, ofschoon als zijn hoofdwerk *Die Chierheit der gheesteleker brulocht* mag worden beschouwd, dat door hem in 1350 aan zijne vrienden te Straatsburg gezonden werd. Daaruit zien wij tevens, hoe uitgebreid de kring zijner bekenden was, waartoe o.a. ook de vermaarde Duitsche mysticus Johannes Tauler behoorde, die toen in Straatsburg (o.a. met zijne preeken) het middelpunt van een breeden kring van mystici vormde. Vooral echter in zijne naaste omgeving had hij trouwe aanhangers en vurige geestverwanten, o.a. „Jonckvrouwe Mergriete van Meerbeke, cantersse des cloesters van Sinte Claren te Brusele", aan wie hij *Dat boec van seven sloten* opdroeg en die misschien dezelfde was als de „nonne van Clara", aan wie hij in 1359 een ander zijner werken, *Die Spieghel der ewigher salicheit*, zond; maar zijne beste vrienden vond hij wel in de kloosterbroeders van het door hem gestichte en beroemd geworden klooster Groenendael in het bosch van Soniën bij Brussel.

In 1294 te Ruysbroeck (tusschen Brussel en Halle) geboren, werd hij als elfjarig knaapje door weetlust gedreven om het huis zijner (vermoedelijk ongehuwde) moeder in stilte te verlaten

en zich te begeven naar zijn bloedverwant (oom?) Jan Hincart, priester, later kanunnik van de St.-Goedelekerk te Brussel, die hem in staat stelde het gewenschte onderwijs te genieten, zoodat hij op vierentwintigjarigen leeftijd tot priester gewijd en spoedig daarop als kapelaan aan de St.-Goedelekerk verbonden kon worden. De neiging voor het schouwende leven werd echter allengs zoo sterk bij hem, dat hij, vijftig jaar oud geworden, besloot zich uit de wereld terug te trekken en met enkele geestverwanten in het bosch van Soniën als kluizenaar te gaan leven. Nadat in 1344 de kapel, die zij er gesticht hadden, gewijd was, werd in 1349 het verblijf der kluizenaars te Groenendael door den bisschop van Kamerijk tot een klooster van reguliere kanunniken verheven. Vranck van Coudenberch was er de eerste proost van en RUYSBROECK de eerste prior tot zijn dood, den 2den Dec. 1381.

Groote invloed is er, vooral door RUYSBROECK, van het klooster te Groenendael uitgegaan, doch ook andere kloosterlingen hebben niet slechts door hun levend voorbeeld, maar ook door hunne geschriften voor de mystiek in de Nederlanden vurige aanhangers gewonnen. Voor zoover die geschriften in het Latijn werden opgesteld (bv. door Willem Jordaens, die ook drie werken van Ruysbroeck in het Latijn vertaalde), kunnen wij ze onvermeld laten, maar evenals RUYSBROECK schreven ook anderen te Groenendael in de volkstaal, en van deze niemand meer dan JAN VAN LEEUWEN, „de goede coc, conver ende leecbroeder van Groenendale bi tiden des yersten pryoers broeder Jans van Ruysbroec", zooals hij genoemd wordt door den onbekende, die na 5 Febr. 1377, toen JAN VAN LEEUWEN overleed, diens werken bijeenverzamelde en van een proloog voorzag, waarin hij van hem zegt, dat hij „zeere ruut, leec ende ongheleert was, doen hy yerste ter ordenen quam", maar, zoo gaat hij voort, „in den cloester voerscreven begonste hi yerst te leeren lesen ende scriven, ende dat leerde hi, als te hopen es, bi toedoen van den heyleghen gheest, die een goet meester es, alsoe volcomelike in de cokene, daer hi langhe in sine levedaghe in diende, als men in sinen boeken ghevoelen mach."

Deze boeken waren niet minder dan drie en twintig in getal, door den leekebroeder, op het voorbeeld van zijn meester, gedeeltelijk in rijmend proza geschreven, en geven meer dan Ruys-

broeck's werken blijk van des schrijvers bekendheid met de wereld en al hare gebreken en zonden. Daardoor hebben zij cultuur-historische waarde en bevatten zij allerlei bijzonderheden ter kenschetsing van het geestelijk en zedelijk leven in dien tijd. Uit het korte geschrift *Van meester Eckaerts leeringhe daer hi in doelde* leeren wij den invloed kennen, door dezen dominicaner monnik, die te Straatsburg en Keulen in het begin der veertiende eeuw als professor grooten opgang maakte, met zijne preeken en verhandelingen ook in ons land geoefend, zelfs niettegenstaande zijne geschriften in 1329 (twee jaar na zijn dood) bij pauselijke bul als kettersch veroordeeld waren. Trouwens alle mystici liepen groot gevaar, tot ketterij te vervallen of althans, daar zij gewoonlijk tegen het zedenbederf in de kerk te velde trokken, zooals JAN VAN LEEUWEN zelfs met groote heftigheid deed, van ketterij te worden beschuldigd. Ook de goede kok van Groenendael heeft zich daartegen niet kunnen vrijwaren, hoe zeer hij ook, door Mr. Eckart als aartsketter te bestrijden, zijne rechtgeloovigheid duidelijk in het oog wilde doen vallen

Als leek, die geen Latijn verstond, schreef hij het Brabantsch van zijn tijd ongeveer zooals het gesproken werd, zonder zich op eenige sierlijkheid van taal toe te leggen; doch onvolledige kennis zijner werken heeft ze door het nageslacht — ook door mij — te onrechte voor brabbel- en beuzelschriften doen houden, in strijd met de ingenomenheid, waarmee zij in de veertiende eeuw van verschillende zijden werden begroet. Het omvangrijkste van alle is het werk in drie boeken *Van den tien gheboden Gods,* in 1358 voltooid, dus na het boek *Van vijfterhande broederscap,* dat in 1355, en dat *Van den seven teekenen der sonnen,* dat in 1356 geschreven is.

XIV.

Leering en stichting in proza.

Aan JAN VAN LEEUWEN hebben wij de mededeeling te danken, dat zich te Groenendael onder RUYSBROECK's leiding soms maanden lang achtereen „een goede heilige man uut Hollant" ophield, die in de Christelijke maatschappij hier te lande eene ingrijpende hervorming heeft gebracht, de Deventer

burgemeesterszoon Mr. GERYT DE GROOTE (geb. 1340 † 1384). Deze geleerde geestelijke en beroemde stichter der broederschap des gemeenen levens ging, nadat hij in 1374 van een te wereldsch leven bekeerd was en eenige jaren in overpeinzing en zelfkastijding had doorgebracht, predikend het land rond, van stad tot stad, overal met zijne welsprekende sermoenen de gebreken der kloosterlingen bestraffend en opwekkend tot bekeering en een streng zedelijk en godsdienstig leven.

Ongelooflijk was de opgang, dien hij maakte: de talrijke schare zijner toehoorders hing aan zijne lippen en velen volgden hem op al zijne wegen, geestelijken en leeken. De laatste echter niet het minst, want ofschoon streng orthodox in de leer, was hij geen voorvechter van de kerk en de hooge geestelijkheid; en daar hij de strengste opvolging van de kloostergeloften eischte van ieder, die ze had afgelegd, raadde hij af, dat men er zich al te spoedig of op te jeugdigen leeftijd toe verbond, en nam hij zijne aanhangers liefst op in de door hem gestichte broederschap, die zij weer konden verlaten, als het bleek, dat de liefde tot de wereld nog te machtig in hen was. In de broederschap zelf heerschte dan ook door de volkomen vrijwillige toewijding der leden eene gestrengheid van zeden, eene devotie en een vurige ijver om den godsdienstzin te bevorderen, waaraan de meeste kloosterorden een voorbeeld mochten nemen, zooals zij dat vooral ook mochten doen aan de zich telkens meer uitbreidende Windesheimer congregatie, kort na den dood van Mr. GERYT uit de broederschap voortgekomen (in 1395 door den paus bevestigd) en bestemd om de in vroomheid rijp geworden broeders, die dat voorrecht verdienden, als echte kloosterlingen in zich op te nemen.

Onder de volgelingen van GERYT DE GROOTE trad de in Zutfen geboren en eerst op rijperen leeftijd als priester geordende JAN BRINCKERINCK, 's meesters meest geliefde leerling, op den voorgrond, eerst als rector van het Meester-Geertshuis of Zusterhuis te Deventer, later (sinds 1403) ook als zielverzorger van het door hem gestichte vrouwenconvent te Diepenveen. Hoe daar geleefd werd en van welk een geest de zusters daar bezield waren, leert ons de bundel levensbeschrijvingen,

die er van deze vrome zusters zijn gemaakt. Eene van haar, LIJSBETH VAN DELFT, schreef, zoo goed en zoo kwaad als dat ging, de toespraken of collaciën op, die BRINCKERINCK in het convent voor zijne geestelijke dochters hield, en die ons door eenvoud en groote innigheid boeien, handelend over gehoorzaamheid en ootmoed, berisping en verbetering, den strijd tegen gebreken en zinnelijke lusten, uitwendigen en inwendigen arbeid, oefening in het gebed, bespiegeling van het leven en lijden des Heilands en van de mystiekzaligende werking van het genoten heilig Sacrament. Met deze oorspronkelijke collaciën vormden ook andere, dikwijls uit het Latijn vertaalde, sermoenen het geestelijk voedsel der devote zusters en broeders, zooals vooral de sermoenen van St. Bernardus en de homiliën van St. Gregorius, die met diens *Dialogus* tot de meest gelezen geschriften der kerkvaders en kerkleeraars behoorden. Dat ook vertalingen der mystieke geschriften van Bonaventura (bv. zijn *Boec van den vier oefeningen*) eene ruime plaats in de kloosterbibliotheken innamen, spreekt vanzelf.

Onder de veel gelezen werkjes van dien tijd trekken ook enkele oorspronkelijk Nederlandsche onze aandacht, zooals de zich nauw bij Ruysbroeck's geschriften aansluitende devote boekskens over bekeering, toebereiding en versiering der ziel, over het uitdoen van den ouden mensch en over de hoogste volmaaktheid der liefde, de „spiegel der waerheit" en de „enighe spraken" (of alleenspraken) der minnende zielen tot haar geliefden bruidegom door HENDRICK MANDE van Dordrecht, die, na eenigen tijd secretaris van Graaf Willem van Oostervant geweest te zijn, in het door Floris Radewijns van Leerdam bestuurde Meester-Florishuis of fraterhuis te Deventer zich had teruggetrokken en daarna (1395) de kloostergeloften aflegde en monnik werd eerst in het Windesheimer klooster, vervolgens in dat van Sion te Beverwijk, waar hij als schrijver en bekwaam verluchter nuttig werkzaam was en wegens zijne vele visioenen als een door God bijzonder begenadigd man werd beschouwd.

Bij devote boekskens als de zijne sloten zich aan de vele vrome bespiegelingen over de „vier uitersten" (nl. dood, jongste gericht, hel en hemel), zooals de vertaling, die omstreeks 1425 gemaakt werd van het *Cordiale de quatuor novis-*

simis van Geraert van Vliederhoven. Omstreeks denzelfden tijd deed in de kloosterkringen ook zijne intrede in Latijn en Nederlandsch het keurig beknopte geschrift *De Imitatione Christi* van Thomas à Kempis, dat te allen tijde met recht als het meesterwerk der mystiek-devote litteratuur is beschouwd en onafgebroken tot in onzen tijd toe aan duizenden troost en zielevrede heeft gebracht en een hoog en edel geestesgenot heeft geschonken.

De leer van de kerk, de waarheden van den godsdienst kon men, in verband tot de verplichtingen der menschen in de maatschappij, behandeld vinden in de *Tafel van der Kerstenre ghelove*, in 1404 geschreven door den Utrechtschen Dominicaan DIRCK VAN DELFT, huiskapelaan van Hertog Albrecht en destijds in Holland den eenigen doctor in de theologie, welken titel hij had verworven na op kosten van Hertog Albrecht aan verschillende hoogescholen gestudeerd te hebben.

Niet minder geliefde lectuur dan de stichtelijke tractaten waren in de kloosters en zelfs wel daarbuiten de levens van heilige mannen en vrouwen, in het Latijn beschreven en daaruit in Dietsch proza overgebracht, zooals reeds in het midden der veertiende eeuw gebeurde met den aan Hieronymus toegekenden, maar in zijn geheel niet van hem afkomstigen bundel *Vitae Patrum*: het *Vaderboeck* of „leven der heiligen Vaderen in der woestinen" van de vierde eeuw, vermeerderd met vele levens van latere monniken en kluizenaars en wemelend van kernachtige „cleyne sinnekijns" of spreuken, die er eene groote aantrekkelijkheid aan gaven. In denzelfden tijd werd ook vertaald de *Aurea legenda* van Jacobus de Voragine († 1298), eene groote, alom verspreide verzameling van heiligenlegenden, geordend als lectuur voor iederen dag van het jaar, en daarom afgewisseld met stukken voor de groote kerkelijke feestdagen bestemd, handelend van hetgeen op die dagen werd herdacht of gevierd. De Nederlandsche vertaling is bekend onder den naam van *Passionael*, omdat de heiligen over het algemeen tevens martelaren waren geweest, en werd naar de beide helften van het jaar verdeeld in *Somer- en Winterstuc*. In de meeste kloosters werd iederen dag eene legende uit dit werk door den voorlezer voor de bijeengekomen kloosterlingen ten gehoore gebracht. Voor zich zelf las men

dan nog den, vermoedelijk eerst wat later vertaalden, *Dialogus Miraculorum*, in de dertiende eeuw door den Cisterciënser monnik Caesarius van Heisterbach geschreven en geliefd om den rijken inhoud van stichtelijke sproken en exempelen, die de schrijver, hoe wonderlijk zij soms ook mogen zijn, niet heeft verdicht, maar zelf beleefd of van anderen vernomen heeft en als werkelijk voorgevallen meedeelde tot leering en verbetering zijner lezers.

Leering en verbetering was ook het doel, waarmee in 1279 Laurent, de biechtvader van Koning Philips II van Frankrijk, voor dezen zijn *Somme le Roy* schreef, om ons te doen bedenken, „hoe wi onse rekeninghe maken sullen teghen den groten rekendach, daer men summam summarum voor den groten Coninc brengen moet", zooals het heet in *Des Coninx Summe*, de vertaling, die daarvan in 1408 werd gemaakt door JAN VAN RODE, „convaers der Cartuser oerde tot Seelem" in Brabant.

Ook didactisch, maar in anderen vorm, namelijk in dien van eene doorloopende allegorie, is het bekende *Biënboeck*, de vertaling van het *Bonum universale de apibus*, dat de Dominicaan Thomás van Cantimpré (bij Kamerijk) opstelde, nadat hij reeds zijn door Maerlant vertaald werk *De Naturis rerum* geschreven had. Alles toch, wat hij in het laatstgenoemde werk over de natuur der bijen had meegedeeld, heeft hij in zijn Biënboeck „slechtelic bedudet na den geesteliken sinne", en wel op deze wijze, dat hij boven ieder capittel als opschrift eene korte mededeeling uit zijn natuurhistorisch werk plaatst, dat hij dan allegorisch uitwerkt in toepassing op de menschelijke maatschappij en nader met aardige, dikwijls vermakelijke exempelen toelicht. Daar hij niet alleen de leeken, maar ook de prelaten wil verbeteren door hun hunne verkeerdheden voor te houden, is dat werk tegelijk eene scherpe hekeling geworden van de geestelijkheid zijner dagen.

De geheele dierenwereld diende als spiegel van de menschenwereld in de vertaling der verchristelijkte Aesopische fabels of *Parabelen* van Cyrillus van Thessalonica. Reeds wat vroeger, in of vóór 1403, was het *Boec van den Scaecspul* door FRANCONIS vertaald naar het *Solatium ludi scacorum* van Jacobus de Cessolis, waarin de schaakstukken als symbolen van den verschillenden staat der menschen en het verloop van het spel als allegorie

van de groote maatschappij, met veel levenswijsheid beschreven, en niet zonder vermakelijke tusschenverhalen en opmerkingen, strekken moeten om den mensch te leeren, hoe hij „sijn leven sal regieren tot profijt ende salicheit sijnre sielen."

Men ziet, op hoe verschillende wijzen, verheffend, stichtend, vermanend, leerend, verhalend en zinnebeeldig, de menschen op het eind van de veertiende en bij het begin van de vijftiende eeuw in allerlei prozaschriften werden opgewekt tot het leiden van een vroom en zedelijk leven, hetzij om zich met innige devotie alleen aan het „éêne noodige" te kunnen wijden, hetzij om bij hunne bekommering om vele aardsche dingen den rechten weg te kunnen blijven bewandelen.

Waar men zoo gretig alles las wat strekken kon tot bevestiging en verbreiding van het Christelijk geloof, is het geen wonder, dat men ook in bijzonderheden verlangde te kennen, wat wij de grondwet van dat geloof zouden kunnen noemen of wel de meest onmiddellijke openbaring van Gods wil: de oorkonde van Gods verbond met het menschelijk geslacht, de blijde boodschap, door God in menschengestalte aan de wereld gebracht; m.a.w. dat men ook den Bijbel verlangde te lezen. In de door de Kerk officieus, later op het Trentsche concilie ook officiëel, vastgestelde Latijnsche vertaling daarvan was dat voor de clergie mogelijk en geoorloofd, maar „den leeken was 't te swaer" wegens de taal van de Vulgaat; en volgens velen, vooral onder de hoogere geestelijkheid, zou het hun ook te zwaar zijn geweest in eene Nederlandsche vertaling. In de dertiende eeuw had „dat paepscap" zich er reeds gebelgd over getoond, dat MAERLANT „leeken weten dede uter Biblen die heimelichede", ofschoon hij door de *Scolastica* te vertalen nog maar alleen het geschiedkundig gedeelte van den Bijbel in de volkstaal had overgebracht. Het schijnt zelfs, dat zijn leven daardoor eenig gevaar heeft geloopen en dat het hem duur te staan zou zijn gekomen, indien de Inquisitie toen ook in onze gewesten zoo gestreng was opgetreden als in de eerste helft van de dertiende eeuw elders. In elk geval waren er ook later onder de hoogere geestelijkheid velen, die in eene bijbelvertaling gevaar bleven zien voor de zuiverheid van het orthodoxe geloof en voor den invloed van de pries-

ters op de leeken. Was niet zelfs een jaar vóór zijn dood aan een zoo vroom man als GERYT DE GROOTE door de Utrechtsche geestelijkheid het prediken verboden, blijkbaar omdat hij de theologie te veel onder het volk bracht? En trad niet een jaar of tien later de inquisiteur Eylard Schoneveld tegen zijne aanhangers te Utrecht, die schimpend Geraerdijnen werden genoemd, op met de beschuldiging, dat zij bij hunne gemeenschappelijke maaltijden baden en dankten in de landstaal en dat bij de viering van den Witten Donderdag eene vrome zuster Jezus' afscheidsrede uit het vierde Evangelie geheel in de volkstaal had voorgelezen? En moest zijn leerling Geraert Zerbolt niet nog in een geschrift „de precibus vernaculis" het bidden van leeken in de landstaal verdedigen als bevorderlijk aan den godsdienstzin van het volk?

Dat volk intusschen brandde van verlangen om de Heilige Schrift geheel en in de volkstaal te leeren kennen. Van de *Ewangeliën metten Episteien,* d.i. van de pericopen daaruit bij den kerkdienst in gebruik, wordt reeds eene vertaling gevonden in een handschrift van 1348. Van den *Souter* of Psalmbundel kennen wij eene vertaling van omstreeks 1360, nadat van gedeelten daarvan, met name van de boetpsalmen, reeds vroeger vertalingen in omloop waren gekomen. Later heeft een leerling van Geryt de Groote, namelijk de Windesheimer monnik JAN SCHUTKEN, van den geheelen Souter nog eene vertaling met ophelderende aanteekeningen gemaakt.

De evangelische geschiedenis was, zooveel mogelijk in de eigen woorden des Bijbels, reeds meer dan eens in Nederlandsche prozavertaling uit het Latijn behandeld door chronologische rangschikking van alles wat in de vier evangeliën gezamenlijk voorkwam, zooals in het vroeger reeds door mij vermelde Limburgsche *Leven van Jezus* van omstreeks 1332 naar den zoogenaamden Tatianus in de Latijnsche bewerking van Johannes van Capua. Van 1360 dagteekent een soortgelijk werk, *Die Ewangeliën die men hiet concordanciën.* Een zich daarbij aansluitend werk van omstreeks 1400 was hetgeen wij het „Bonaventura-Ludolphiaansche leven van Jezus" kunnen noemen, omdat het eene compilatie is van Bonaventura's *Meditationes vitae Christi* uit de 13de eeuw en van een gedeelte der *Vita Christi* van den prior der Karthuizers te Keulen, Lu-

dolphus van Saksen († 1377), die daarmee eene geleerde en diepzinnige uitbreiding en verbetering van Bonaventura's werk had geleverd. Van die diepzinnigheid is echter in onze vertaling niet veel overgebleven, omdat de vertaler, ten volle er van overtuigd, dat hij „een stom esel" was, vreesde „enighe lere anders te beduden, dan si die leraers, die verlicht waren van den heylighen Gheest, verstaen hebben", en ook omdat hij dikwijls „den sin oec swaerre vant dan hi hadde ghewaent". Al deze geschriften waren echter eerst voorbereiding tot eene vertaling der vier evangeliën in den gewonen zin des woords: daartoe schijnt het eerst omstreeks 1370 gekomen te zijn, al was de Apocalypsis ook al wat vroeger in het Nederlandsch overgebracht.

Het Oude Testament liet nog veel langer op zich wachten, want in de veertiende eeuw bracht men het nog niet verder dan tot het maken van wat wij geschiedbijbels zouden kunnen noemen, zooals in verzen ook MAERLANT's *Rijmbijbel* was geweest, namelijk vertalingen van de *Scolastica* van Petrus Comestor, waarin de bijbelsche geschiedenis in de eigen woorden des bijbels, maar met historische, geographische en andere toelichtingen, was verteld. De eerste van de beide geschiedbijbels in Nederlandsch proza, die wij kennen, is bewaard in een handschrift van 1358 en eigenlijk niet veel anders dan eene omwerking in proza van Maerlant's *Rijmbijbel*, maar met weglating van Maerlant's eigen opmerkingen (met name die aan het adres van de geestelijkheid) en met aanvulling uit de Vulgaat en andere geschriften, waardoor het werk eigenlijk eene geschiedenis der Joden werd, ook in den tijd van Alexander den Grooten en de Macabeën tot op Keizer Augustus toe. De tweede geschiedbijbel, misschien uit het land van Aalst afkomstig, vermoedelijk uit de jaren 1360 en 1361, is ook eene bewerking van de *Scolastica*, maar buiten Maerlant om, en veel omvangrijker, daar de geschiedenis niet alleen er tot op de verwoesting van Jerusalem is voortgezet, maar er zelfs de vertaling van sommige niet-geschiedkundige boeken van het Oude Testament in is opgenomen. Zoo begon deze geschiedbijbel dan min of meer op eene vertaling van het Oude Testament te gelijken zonder dat in werkelijkheid nog te zijn.

In elk geval was door al deze geschriften de bijbelkennis ook bij de leeken niet weinig toegenomen, geheel in den geest van Geryt de Groote en zijne volgelingen, wier hoogste doel het was, ook de leeken te doen genieten van de godsdienstige beschaving en hunne te voren dikwijls stomme vereering van de, hun in uiterlijken glans en onbegrepen Latijn voorgestelde, Christelijke mysteriën te doen overgaan in een zooal niet begrijpen dan toch innerlijk gevoelen van het wezen des Christendoms. Om hun de beteekenis der kerkelijke plechtigheden beter te doen kennen heeft Geryt de Groote dan ook zelf eene vertaling geleverd van de voornaamste liturgische geschriften der kloosterlingen (de getijden, boetpsalmen en litanie), ten gevolge waarvan er nu naast de Latijnsche horariën ook tal van Nederlandsche getijdenboeken werden afgeschreven en sedert 1480 ook gedrukt, en heeft hij ook op deze wijze het beginsel in practijk gebracht, dat de godsdienst, vooral ook voor leeken bestemd, derhalve ook zooveel mogelijk moet geleerd en verkondigd worden in de volkstaal.

In de vijftiende eeuw is dat beginsel in al zijne consequentie ontwikkeld, totdat het in de Hervorming tot onbeperkte heerschappij geraakte; en zoo heeft de moderne devotie er in de vijftiende eeuw krachtig toe bijgedragen om de omkeering des geestes te bewerken, waarvan de maatschappij in de zestiende eeuw zou getuigen.

TWEEDE TIJDVAK.

DE REDERIJKERS

1430 — 1580.

I.

De 15de eeuw een bloeitijd der kunsten.

In vergelijking met de veertiende eeuw was de vijftiende een tijdvak van betrekkelijke rust en van toenemende welvaart. De groothandelaars hadden het gewonnen, al hadden zij dan ook iets van hunne onafhankelijkheid moeten prijs geven aan de vorsten, die hen hadden bijgestaan in hun strijd om de al te overmoedige gilden terug te dringen op de hun in de maatschappij toekomende plaats.

In West-Vlaanderen, waar de volkswoelingen het hevigst waren geweest, was wel, ten deele ook daardoor, de bloei der eertijds zoo welvarende handelssteden Brugge en Yperen geknakt, zoodat zij langzaam versteenden tot de doode steden, die zij later zouden worden, maar in Oost-Vlaanderen was Gent meer en meer eene machtige fabrieksstad, in Brabant was Antwerpen een middelpunt van den wereldhandel geworden; en ook in de Noordnederlandsche gewesten nam de groothandel steeds toe. Het Noord-Oosten werd in de vijftiende eeuw beheerscht door Groningen, het Oosten door de drie rijkssteden Deventer, Zwolle en Kampen; in het midden van het land was Utrecht nog altijd eene stad van groote beteekenis; in Zeeland bloeide vooral Middelburg en in het eigenlijke Holland was Dordrecht reeds lang eene eerste handelsstad geworden, terwijl Enkhuizen, Hoorn en Amsterdam er in de vijftiende eeuw geduchte mededingsters van beloofden te worden. Elders in Holland, zooals te Haarlem en te Leiden, bloeide de nijverheid. Onder het krachtig bestuur der naar centralisatie strevende Bourgondische hertogen was recht en veiligheid verzekerd, althans in vergelijking met hetgeen in de veertiende eeuw het geval was. Bloedige woelingen, zooals van het kaas-en-brood-

volk, doch eerst op het eind van de vijftiende eeuw, kwamen niet dikwijls voor en konden vrij gemakkelijk worden bedwongen.

Ook bloeiden overal — maar in het Zuiden vooral — kunsten en wetenschappen onder de persoonlijke bescherming van ontwikkelde vorsten, zooals het stamhuis van Bourgondië er zoo vele heeft opgeleverd, met name Philips den Goeden en zijn achterkleinzoon Philips den Schoonen, wiens vader, Keizer Maximiliaan, niet minder als kunstbeschermer geprezen verdient te worden; en naast hen, als geestelijke heeren uit hetzelfde stamhuis, de bisschoppen van Utrecht: David en in het begin van de zestiende eeuw Philips van Bourgondië. Schilder-, beeldhouw- en bouwkunst hebben in hun tijd kunstwerken opgeleverd, die altijd de hoogste bewondering van het nageslacht hebben opgewekt.

In het verluchten van handschriften met steeds in grootte toenemende miniaturen van onvergankelijke kleurenpracht en teere lijnen waren vooral Brabanders en Vlamingen ook reeds vroeger uitermate bedreven, zooals Jan van Brugge, die ons voor de miniaturen, waarmee hij een, in 1372 aan den Franschen koning Karel V aangeboden, bijbel verluchtte, nog altijd hulde en bewondering afdwingt. In het begin der 15de eeuw echter bereikte deze kunst reeds eene later nauwelijks geëvenaarde hoogte door de meesterwerken der verluchters van Philips den Stouten, de gebroeders Paul, Johan en Herman van Limbricht in Belgisch Limburg, die, van 1411 tot 1416 in dienst van den hertog van Berry, voor dezen „les très riches heures du Duc de Berry" verluchtten. Van de miniaturen daarin zijn o. a. die, welke de twaalf maanden voorstellen, later gecopiëerd in het veel beroemder, maar veel minder oorspronkelijke, ongelooflijk rijk verluchte brevier van den kardinaal Grimani, waaraan omstreeks het jaar 1500 verschillende kunstenaars (o. a Lieven van Lathem en Geraert Horenbout) hebben samen gewerkt en dat zich nu in de San-Marco bibliotheek te Venetië bevindt en onlangs door keurige en kostbare reproducties in ruimer kring is bekend geworden.

Maar vooral ook op paneel werden, onder de regeering der Bourgondische hertogen, in de Nederlanden meesterstukken gewrocht, die de werken van oudere, reeds niet onverdienstelijke, schilders der veertiende eeuw ver overtroffen

en ons daarom minder recht geven om hen met den naam van primitieven aan te duiden, dan naast en ten deele ook tegenover de Italiaansche kunst te spreken van eene zelfstandige Vlaamsche school, te Brugge in de eerste helft der vijftiende eeuw vertegenwoordigd door Hubert en Jan van Eyck (d. i. Maaseik), die zich met hun groot tafereel, de „Aanbidding van het Lam", nu nog ten deele in de St.-Baafskerk te Gent, onsterfelijk hebben gemaakt. Naast hen, doch als jongeren, werkten Petrus Christus van het Noordbrabantsche Baarle en de Gentenaars Hugo van der Goes en Geraert van der Meire, terwijl Hans Memlinc in de tweede helft der vijftiende eeuw te Brugge de Vlaamsche kunst ten top voerde met zijne reuzenminiaturen, zooals men ze wel mag heeten, zijne onovertroffen triptieken en zijn „rijve of fierter in 't S. Janshuys, wesende redelijcke cleen figueren, maer so heel uytnemende constich, datter menichmael is voor gheboden geweest een rijve van fijn silver".

Voor Brabant hebben wij in de eerste plaats te wijzen op Rogier van der Weyden uit Doornik, in het midden der vijftiende eeuw te Brussel werkzaam, en in wat lateren tijd op Hieronymus Bosch (d. i. 's-Hertogenbosch) en Quintijn Metsijs, Leuven's roem. In Noord-Nederland vinden wij naast hen, als hunne leerlingen, maar tevens als de eerste vertegenwoordigers eener Hollandsche school, die in Haarlem haar middelpunt had, schilders als Geraert David en Albrecht van Ouwater, van welke de eerste zich echter te Brugge vestigde, Geertgen tot St. Jans, Dirck Bouts, die vooral te Leuven werkte, en iets later Jan Cornelisz. van Oostzanen en Jan Mostart.

Grootscher nog dan de fijne penseelsels der schilders waren in dien tijd de gemeenschappelijke scheppingen van beeldhouw- en bouwkunst, die aan hare kinderjaren al lang ontwassen waren, daar zij in de veertiende eeuw reeds een meesterwerk als de halle te Brugge hadden opgeleverd en te Yperen reeds in 1304 de reuzenhalle hadden voltooid, die in grootschheid door geen enkel bouwwerk wordt overtroffen. Beide gebouwen, met hunne gekanteelde kroonlijsten, hoektorentjes en kolossale belfroet in het midden, zijn, met het stadhuis van Brugge van het eind dier eeuw, nog altijd in wezen als onbetwistbare bewijzen van den verbazingwekkenden bloei der Vlaamsche

hoofdmarkten van de Londensche hanza in de veertiende eeuw.

De vijftiende eeuw deed zeker voor de veertiende niet onder. Moge op het gebied der kerkelijke bouwkunst Vlaanderen ook al niet in vergelijking kunnen komen met Noord-Frankrijk, toch kunnen wij ook dáár op een meesterwerk van gothiek wijzen als de Lieve-Vrouwekerk te Antwerpen, door Meester Everaert (1449) en anderen gebouwd, maar eerst in het begin der zestiende eeuw tot een waar kunstwerk gemaakt door Herman en Dominicus de Waghemakere, toen de eenige toren — fijn kantwerk in steen — gereed kwam, dien wij nog bewonderen, maar die de eenige niet had moeten blijven. Daarnaast mogen in elk geval ook genoemd worden de St.-Goedelekerk te Brussel, de St.-Romboutskerk te Mechelen, de St.-Pieterskerk te Leuven met het keurig gesneden doxaal en het prachtig tabernakel van Mattheus de Layens (1450), de rijk versierde St-Janskerk te 's-Hertogenbosch (in 1498 voltooid) met hare fraaie koorbanken en prachtige, door Arent van Maastricht in 1492 gegoten, doopvont, de St.-Laurenskerk te Alkmaar en de Lieve-Vrouwekerk te Brugge met de heerlijke graftombe van Maria van Bourgondië, van 1495 tot 1502 door Pieter de Beckere van Brussel vervaardigd.

De wereldlijke bouwwerken in Vlaanderen en Brabant daarentegen zijn éénig in hunne soort, zooals het overweldigend rijk met beeldhouwwerk versierde stadhuis van Brussel (voltooid in 1448) door Jacob van Thienen en Jan van Ruysbroeck, in 1454 door Martijn de Rode met het vergulde beeld van St. Michaël bekroond, het in 1463 voltooide stadhuis van Leuven door Mattheus de Layens, en in Zeeuwsch-Vlaanderen het nu onlangs gerestaureerde raadhuis van Sluis. Waardig sluiten zich daarbij in Vlaanderen en Zeeland aan, als voortreffelijke voorbeelden van de latere gothiek der zestiende eeuw, het stadhuis te Gent, dat, indien het geheel volgens de plannen van Dominicus de Waghemakere en Rombout Keldermans volbouwd ware, al het vorige in grootschheid en pracht zou hebben overtroffen, dat van Oudenaarde, het klein maar keurig juweel van Hendrik van Pede met het bekoorlijk houtsnijwerk van zijne portiek, dat van Middelburg, door Anton Keldermans in 1513 voltooid, met zijne standbeelden der Zeeuwsche Graven

als versiering van den voorgevel, dat van Veere, van kleiner afmeting, en dat van het Brugsche Vrije te Brugge met de heerlijk schoone, door Lancelot Blondeel ontworpen, schouw van 1529 in de oude schepenkamer, waarnaast — schoon op een afstand — ook de schouw van het Kampensch stadhuis uit het midden der zestiende eeuw te plaatsen is. Voorbeelden van kleinere, maar niettemin verrukkelijke bouwwerken zouden er vele aan te wijzen zijn: het Broodhuis te Brussel in 1525 en het Schippershuis te Gent in 1531 voltooid mogen volstaan om er aan te herinneren, op hoe hoogen trap deze kunst destijds stond.

Dat de muziek in de vijftiende eeuw voor hare zusterkunsten niet behoefde onder te doen, zal niemand bevreemden, die bedenkt, welke eene hoogte van ontwikkeling zij reeds in de veertiende eeuw had bereikt door H. de Zeelandia, Dufay en hunne leerlingen. In de vijftiende eeuw treedt het meest op den voorgrond Jacob Obrecht, te Utrecht omstreeks 1430 geboren en te Antwerpen in 1507 overleden, niet alleen in Holland de voornaamste componist (vooral van passiemuziek en missen, zooals de „Fortuna desperata"), maar over het algemeen ook de eerste musicus van zijn tijd en grondvester van de Italiaansche kunstschool; en naast hem de vader van het moderne contrapunt, Johannes Ockeghem van Dendermonde. Te Florence, Rome en Parijs werd wat later de roem der Nederlandsche muziek gehandhaafd door Josquin de Prez van Berchem († 1521). Als kapelmeester van Karel V maakte zich, vooral met zijne motetten en psalmwijzen, ook buitenslands beroemd Jacobus Clemens, bijgenaamd „non papa", terwijl verder in de zestiende eeuw Nicolaus Gombert van Brugge met zijne schoone missen en zijn heerlijk „Ave sanctissima Maria" schitterde, evenals zijn stadgenoot Adriaen Willaert († 1562), met zijn leerling Cyprianus de Rore van Mechelen het hoofd der Venetiaansche muziekschool, alle echter in beroemdheid overtroffen door den grootsten toondichter der zestiende eeuw Roeland de Lattre of Orlando Lasso van Bergen in Henegouwen, in 1594 overleden. In de Noordelijke Nederlanden traden, afgezien van Obrecht, de groote toondichters eerst in de tweede helft der zestiende eeuw op, al mogen wij niet geheel zwijgen van de muzikale talenten, die ook een

geleerde als Rudolf Agricola van Bafloo bezat. In Noord-Nederland dan vinden wij als onmiddellijke voorloopers van Sweelinck, die nog niet tot deze periode behoort, Cornelius Buscop van Delft, met zijne psalmwijzen van 1562, Johannes Wanning van Kampen met zijne muzikale „sententiae" of motetten van 1584 en Jan Tollius van Amersfoort, die in Duitschland en Italië zijne motetten en madrigalen ten gehoore bracht.

Deze en vele anderen geven ons het recht in de geschiedenis der muziek te spreken van eene Nederlandsche periode. Natuurlijk is het, in overeenstemming met den geest der middeleeuwen, de kerkmuziek, die bij hen op den voorgrond treedt en waarbij zij het oude Gregoriaansche gezang door eene nieuwere, meer ingewikkelde kunst verdrongen; maar ook het wereldlijk lied werd door hen niet verwaarloosd. Aan het oude volkslied ontleende menigeen onder hen de motieven zijner composities, zooals met name Lupus Hellinck, Jeronimus Vinders en de Antwerpsche organist Benedictus, van wie vierstemmige bewerkingen van oudere volkswijzen gevonden worden in onze oudste muziekboekjes, die Tielman Susato in 1551 begon uit te geven, en waaruit wij met de melodieën ook de woorden van verscheiden liedjes leeren kennen.

Een wereldlijk liedboek zonder muziek was reeds vóór dien tijd uitgegeven, namelijk *Een schoon liedekens Boeck*, in 1544 te Antwerpen in 't licht gezonden door Jan Roulans, en bevattende „sommighe nieuwe liedekens, die noeyt in printen geweest" waren, maar ook oude, die vermoedelijk reeds uit de vijftiende eeuw dagteekenen, of voor een klein gedeelte nog wat ouder kunnen zijn. Deze vormen de kern van den rijken liederschat, die ons uit de vijftiende en zestiende eeuw bewaard is, en die ons leert hoe in Vlaanderen en Brabant vooral, maar ook wel in Noordelijker streken, de geheele bevolking stem en oor had voor den zang. Over de aantrekkelijk frissche, eenvoudige, eenigszins zwaarmoedige, maar toch soms ook weer guitig-vroolijke zangwijzen kunnen wij hier niet spreken, maar wel moeten wij hier inhoud en dichtvorm dezer volksliederen trachten te kenmerken.

Als de meest nationale en alzoo merkwaardigste volksliederen van dien tijd vermeld ik in de eerste plaats de geschiedzangen,

die beschouwd kunnen worden als de jongere loten van den ouden stam der epische volkspoëzie en die van de belangstelling des volks in de gebeurtenissen van den dag getuigen. Door frischheid en aanschouwelijkheid munten deze liederen in den regel uit, en zoo leveren zij aan den geschiedvorscher eene eigenaardige reeks van oorkonden, waaruit hij niet alleen allerlei kleine, van elders niet bekende, bijzonderheden kan leeren kennen, maar waardoor hij vooral in staat is den indruk na te gaan, dien eenige historische gebeurtenis op het volk heeft gemaakt, en de vervorming, die deze in de volksvoorstelling onderging.

Het oudste van deze liederen schijnt het lied van *Gheraert van Velsen* te zijn, welks dichter eene romantische aanleiding tot den moord van Floris V heeft gezocht, zoo al niet verdicht, en dat misschien niet zoo heel lang na den moord is gezongen. Uit de veertiende eeuw dagteekent het lied *Van Cortrozijn*, waarin eene staatkundige gebeurtenis tot eene liefdesgeschiedenis is geworden door de verpersoonlijking der stad Gent als de dochter van den Vlaamschen graaf Lodewijk van Nevers. Cortrozijn toch, de ruwaard van Gent, is eigenlijk Segher van Kortrijk of de Kortrozijn, die met Jacob van Artevelde beproefde tusschen de Vlaamsche steden en Eduard III van Engeland een verbond tot stand te brengen tegen den Graaf en dus Gent van den Graaf afvallig te maken of, zooals het in het lied heet, „eenen nacht te slapen bi sgraven dochter", maar tot straf voor die euveldaad in 1337 vóór het huis van Rupelmonde werd onthoofd.

Uit de vijftiende eeuw kennen wij als oudste liedjes dat van den strijd tusschen Mechelen en Brussel in 1432 en dat *Van mijnhere van Lelidam*, d. i. Jean de Villiers, seigneur de Lisle Adam, van 1437. De pelgrimstocht over Venetië naar Jerusalem *Van drie lantsheeren geboren uut Nederlant*, nl. die van Cleve, Hoorne en Batenborch in 1450, leeft in een kort liedje voort. *De slach van Blangys* of Guinegate (1479), waarin de Franschen de nederlaag leden, werd in een opwekkelijk lied bezongen, terwijl de dood *Van Vrou Marie van Bourgoengiën* (1482) in herinnering wordt gebracht door een haar in den mond gelegd „adieu" of afscheidslied. Spotachtig klinkt het vers op den mislukten aanslag van Philips van Kleef op St. Truyen in

1489 met het refrein: „Sy clopten voer de Bruestempoort, sy en mochten niet in". Liederen of gedichten op den Jonker-Fransen oorlog van hetzelfde jaar sluiten zich daarbij aan. Geheel en al tot een romantisch liefdesverhaal is in het liedje *Van Keyser Maximiliaen* de mislukte verloving geworden van dezen keizer met Anna van Bretagne, die hem in 1490 ontschaakt werd door Karel VIII van Frankrijk, niettegenstaande hij reeds door een schijnhuwelijk met haar was verbonden. Andere liederen weder bezingen met of zonder muziek „die sceidinghe van den edelen aertshertoghe Philips ende van sijnder suster, die schoone Margriete" in 1497, haar huwelijk in Spanje met Ferdinands zoon Jan, Philips' blijde inkomst in Gent en Brugge, zijne zeereis naar Engeland en zijn dood in 1506.

Tot de zestiende eeuw behoort de kleine liedbundel van ANTONIE GYSELERS, van een te Landen in Limburg geboren ruiter in dienst van Keizer Maximiliaan, die „van joncks niet dan dichten ende singhen" had geleerd en in 1507 door Karel van Egmond krijgsgevangen gemaakt was. In dien bundel komt o.a. ook een schimpdicht voor op de „levereters" of rijksbeambten tijdens de minderjarigheid van Karel V, en een „Credo in Deum', een bijtend glossenlied van 1513 op Lodewijk XII van Frankrijk. Een ander lied *Van den hertoch van Gelder* is van 1528, en een schimpdicht op Venetië van 1514. In 1519 kon de liedjeszanger juichen: „de keyserlike hoet die is ons coninc bleven", maar in 1526, toen Karels rampspoedige zuster, de jeugdige Deensche koningin Isabella, te Zwijnaerde bij Gent overleed, was er droeviger aanleiding tot zingen in den vorm van een adieu. Ook in 1536 bij den dood van Katharina van Engeland, de verstooten echtgenoote van Hendrik VIII, en in 1539 bij den dood van Karels echtgenoote Isabella van Portugal hieven de dichters een „beclach" aan. De opstand der Gentenaars tegen den keizer in 1540 gaf aanleiding tot een schimpdicht, terwijl in verscheidene liedjes de oorlog der met Frankrijk verbonden Gelderschen en Gulikschen tegen Karel V, met name het woeste krijgsbedrijf van den schrikverwekkenden Maarten van Rossum (1541—43) en wat later (1553—58) de oorlog met Frankrijk en Karels krijgstocht tegen de Turken werd bezongen.

Waren het natuurlijk meestal belangrijke gebeurtenissen,

den vorst of zijne landen betreffende, waarvan deze liederen gewagen, soms ook werden er geruchtmakende voorvallen van particulieren aard, uit de „chronique scandaleuse' des tijds, door op ieders lippen gebracht, zooals in het liedje *Van Gerrit van Raephorst*, die in 1508 met geweld (geleider lage van medeplichtigen) Catharina, de dertienjarige dochter van Pieter de Grebber, schaakte uit een wagen, waarin zij met hare ouders het huis Raaphorst (tusschen Leiden en Wassenaar) voorbij reed, en haar den volgenden dag huwde, ofschoon hare ouders eerst zeven jaar later in het huwelijk bewilligden, nadat Gerrit teruggekeerd was uit de ballingschap, waartoe hij veroordeeld was, en pardon gekregen had.

II.

Het wereldlijk lied.

Groot is het aantal verhalende romantische liederen, die in later tijd met den naam van „balladen" of „romancen" zouden bestempeld worden. Enkele daarvan ontleenen hun stof aan de Duitsche heldensage en zijn blijkbaar uit Duitschland hier ingevoerd, zooals *Van den Jager uut Grieken,* eene episode uit de Wolfdietrichsage, waarin de held door eene reuzin (Rumy of Kuny), voor welke een oud man hem gewaarschuwd had, met paard en al mijlen ver over de bergen heengevoerd wordt, maar eindigt met haar te bedriegen, door schijnbaar in een huwelijk met hare dochter toe te stemmen, doch, als hij een windsnel paardje van haar ontvangen heeft om zijne bruid af te halen, aan de reuzin te ontsnappen, die in machtelooze woede achterblijft Zeer bekend en geliefd is hier langen tijd het lied *Van Hillebrant* geweest, al is het dan ook, ondanks den Nederlandschen naam Goedele, dien Hillebrant's vrouw draagt, vertaald uit het Hoogduitsch, waarin het reeds uit de dertiende eeuw dagteekent als jongere bewerking van de overoude sage, die al uit een lied van de achtste eeuw bekend is. Aan de Waltharisage herinneren de liederen *Van des marcgraven sone* en *Van Heer Halewijn*, die zelf een zoo betooverend liedje zong, dat „alwie dat hoorde wou bij hem sijn", en daarmee tal van meisjes verleidde, welke hij vervolgens vermoordde en — als een echte Blauwbaard — naast

elkaar aan de galg ophing. Een jong meisje echter, dat ook door hem meegevoerd werd, was, nadat zij op „een galgenveld menich vrouwenbeelt" had zien hangen, op hare hoede en wist op listige wijze hem van het leven te berooven, waarna zij zegevierend met het hoofd van den verleider in de hand naar haars vaders woning terugkeerde. Misschien staat met deze sage ook eenigszins in verband het lied van *Mi Adel en hir Alewijn* in lange paar aan paar rijmende verzen en in den vorm van een gesprek tusschen de bruid, den zoon en de moeder, en als een zoogenaamd „steeklied" nog heden onder het tellen der steken door de Vlaamsche kantwerksters gezongen.

Het lied *Van heer Danielken* verhaalt in 't kort de overlevering van Danhuser of Tannhäuser, die „seven jaer met vrou Venus in den berch" doorbracht, bij welks ingang „de grise" (d.i. de trouwe Eckart) de wacht houdt, en toen hij zich eindelijk bekeerde, geen anderen troost van den paus erlangde dan dat zijne zonden hem eerst dan vergeven zouden zijn, wanneer aan den dorren stok, dien hij in de hand hield, rozen zouden bloeien. In wanhoop keerde hij nu naar Venus' verblijf terug en mistroostig zat hij daar neder; doch het onmogelijke gebeurt: drie dagen gingen voorbij en „die drooge stock droech roosen". Overleveringen aangaande hertog Ernst en Hendrik den Leeuw vindt men terug in het lied *Van den Hertog van Bronswijk*, dat bij ons niet regelrecht uit Duitschland is gekomen, maar bewerkt is naar een der vele zoogenaamde volksboeken, waarover wij later zullen spreken. Hetzelfde geldt van langademige liederen, die de geschiedenis van Floris en Blansifloer, Margrietje van Limborch, Valentijn en Oursson, Frederick van Genua, Helena van Constantinopel en de Verduldige Griesella bezongen.

Veel ouder dan deze is het, misschien oorspronkelijk Fransche, lied van „een ridder ende een meysken jonck", die aan den waterkant zitten te praten. Telkens als de ridder van liefde spreekt, staat het water stil, en het meisje vraagt daarvan de oorzaak. De ridder is overmoedig genoeg om te zeggen, dat hij reeds zoo menig meisje heeft ten val gebracht en ook „haars vaders hoghen berch" zal nederwerpen. Zij begrijpt hem niet, en laat zich verleiden; maar van een

huwelijk wil hij niet weten. Nu bedenkt zij eene list. Zij laat door haar broeder den ridder weten, dat zij van droefheid gestorven is, en deze heeft berouw: hij ijlt naar de kerk, waar de begrafenis in schijn plaats heeft, en als hij het lijkkleed optilt, om de eenmaal zoo geliefde doode nog eens te zien „doen so loech haer roode mont, doen si den ridder voelde”, en in de vreugd over deze blijde verrassing zweert hij, dat hij haar trouwen zal, al ware het tegen den wil zijner ouders. „Dat alle berghen goude waren en alle waters wijn, so had ic jou noch veel liever”, zegt een ander trouwloos ridder tot een schoon koningskind, dat hem gelooft, zich aan hem overgeeft, doch daarna smadelijk door hem verstooten wordt; maar nog voor er zeven jaar verloopen zijn komt daar de ridder met de lazerusklep in de hand brood-bidden bij de met een zoontje achtergelaten geliefde. „O kint,” zeide zij toen, „o cleine kint, nou set jouw vader een stoel! eens was hij zulk een fier ridder; en geef jouw vader broot! eens behoefde hij daar niet om te bedelen; en geef jouw vader bier en wijn: ic heb den dach wel eer beleeft, hij was die liefste mijn.” Maar nu treedt de koning binnen, slaat den verleider zijner dochter het hoofd af en werpt haar dat in den schoot met de woorden: „hou daer, mijn joncste dochterken, beween dees appel root.” Hoe diep weemoedig is haar antwoord tot besluit van het aangrijpend lied: „Och soudic al bewenen, dat hier te bewenen waer, so haddic wel al de daghen werc, die daer comen in het jaer.”

Aan den *Lai du Fraisne* van Marie de France herinnert zeer sterk het lied *Van Mooi Aaltje*, het verhaal van eene gestolene en aan koning Alewijn verkochte koningsdochter, die zeven zoons bij haar verwekt, maar haar dan verstoot terwille van eene jonge bruid. Zij verschijnt echter met hare kinderen onverwacht op de bruiloft, en nu blijkt het, dat de bruid hare jongste zuster is, die haar de gouden kroon op het hoofd zet, ten teeken dat zij den bruidegom overlaat aan de oudere zuster, die zooveel meer recht op hem heeft. Hoogst tragisch, en door het Duitsch heen uit het Fransch hierheen overgekomen, zijn de beide liederen *Van Brunenburch*, waarin schending van huwelijkstrouw gruwelijk gestraft wordt op den ridder, wien het hart levend uit het

lichaam wordt gerukt, en nog gruwelijker op de gehuwde vrouw, die zich door hem had laten bekoren en aan wie dat hart te eten gegeven wordt. Melancoliek is het liedje van de joncvrouw, die zich „seven jaer lazarus" veinst, omdat zij „verholen liefde draecht."

Vroolijker is een aardig liedje, dat wij daarom gaarne voor oorspronkelijk Nederlandsch zouden houden, als het niet tevens in het Duitsch voorkwam, het liedje met den aanvang: „Daer staet een linde in ghenen dal". Onder die linde was het, dat twee gelieven afscheid van elkaar namen; wanneer het weder zomer worden zou, zou hij terugkeeren en moest zij hem onder de linde afwachten. Daar kwam de nieuwe zomer eindelijk, maar in plaats van haar ridder komt haar onder de linde een ander te gemoet met den helm op het hoofd en gesloten vizier; deze deelt haar mede, dat haar vriend eene andere tot vrouw heeft genomen, maar om haar te troosten biedt hij haar zijne liefde aan. Haar eenig antwoord is een vloed van tranen: „so willic bewenen mijn jonghe leven; daar hi mi niet en kan worden ten deil, so wensch ic hem gheluc ende heil." Vervloeken kon zij den trouwlooze niet; dat te weten was den ridder genoeg: hij slaat zijn helmvizier open, en nu herkent zij in hem den trouwen vriend, die haar alleen op de proef had willen stellen.

Geen van alle middeleeuwsche liedjes is zeker meer bekend gebleven, dan dat van de drie ruitertjes: „Ic stont op hoghen berghen, ic sach ter seewaert in, ic sach een scheepken driven: daer waren drie ruiters in"; toch is het zeker oorspronkelijk Duitsch, want het verplaatst ons aan een meer in eene bergstreek. De inhoud is bekend: de jongste ruiter verovert het hart van het meisje, maar zij is hem te arm en daarom wil hij haar niet trouwen. Uit droefheid begeeft zij zich in een klooster; maar als haar vader gestorven is en zij schatrijk blijkt te zijn, komt de ruiter tot inkeer: hij klopt aan de kloosterpoort, maar tevergeefs: „haer haerken was afgeschoren, de minne was al vergaen". Niet zoo populair, maar al lang als het juweeltje van dezen liederschat beschouwd is

„Het daghet in den Oosten, het lichtet overal.
Hoe luttel weet mijn liefken, och! waer ick henen sal."

Dit lied met zijne strophen van twee rijmregels, die met hunne zes klemtonen en vrouwelijke caesuur in 't midden veel gelijkenis vertoonen met de twee eerste verzen van de Nibelungestrophe, schijnt tot de oudste van deze balladen te behooren, althans er zijn redenen om te meenen, dat het reeds in de veertiende eeuw gezongen werd. Het is het eenvoudig, roerend verhaal van een meisje, wier geliefde uit minnenijd „onder de linde groene" verslagen wordt en die eerst zelf voor hem een graf bereidt en zich daarna in een „clein cloosterkijn" begeeft, om de zielmis voor den verloren geliefde te zingen.

In hoofdzaak heeft ook dit lied hetzelfde karakter als de andere volksliedjes: het is grootendeels dialogisch, maar wie er spreekt, moet de hoorder maar raden: het wordt lang niet altijd uitdrukkelijk gezegd. Dat maakt deze liedjes niet zelden onduidelijk, ook omdat de hoofdhandeling er dikwijls alleen met enkele woorden is aangeduid en over kleine bijzonderheden meestal wordt uitgeweid. Zoo maken zij meer den indruk van eene reeks van tafreeltjes dan van een verhaal, en blijven zij steeds lyrisch van toon. Groote voorliefde hebben de dichters van deze liedjes voor het herhalen van dezelfde woorden of verzen, ofschoon de eigenlijk verhalende liedjes nooit refrein hebben. De woorden zijn soms zeer juist gekozen en teekenachtig: ook zijn de liedjes over het algemeen welluidend van taal; maar het rijm is dikwijls onzuiver, assoneerend, en door de mondelinge overlevering is de taal meermalen een bont mengelmoes van plat en verheven, ouder- en nieuwerwetsch.

Geheel in denzelfden geest, echt middeleeuwsch, zijn nog een paar liederen, die hun stof nochtans aan de classieke oudheid ontleend hebben, namelijk het bekoorlijk doch aandoenlijk Duitsch Hero- en Leanderlied van „twee conincskinder, die elkander so lief hadden, maar bi elkander niet comen conden, omdat het water veel te diep was," en de, in anderen vorm overgebrachte geschiedenis van Pyramus en Thisbe met den aanvang „si ghinc den bogaert omme" of in andere redactie „van liefden coemt groot lijden." Het is het verhaal eener joncfrouw, die den wachter overhaalt, om de poort voor haar te ontsluiten, daar zij zich naar de fontein onder de linde wil begeven, waar zij heeft afgesproken, haar geliefde te zullen ontmoeten. Hij is er echter nog niet, en

een dwerg vindt haar en voert haar mede naar zijne moeder, die hem beveelt, haar terug te brengen naar de fontein. Dáár gekomen, vindt zij er nu haar geliefde wèl, maar hij heeft een eind aan zijn leven gemaakt, omdat hij haar verloren waande; en zij volgt zijn voorbeeld. Toen zong de wachter zoo luide als hij in jaren niet had gedaan: „Al dieder verholen te vrijen plach, tis tijt maar datse scheiden: ic sieder den lichten dach," doch de ouders wachten hun kind te vergeefs, en als zij haar eindelijk dood vinden, wreken zij zich op den onvoorzichtigen wachter.

In zekeren zin kan dit lied tot de zoogenaamde „Wachterliedekens" gebracht worden, die in de vijftiende en zestiende eeuw in groot aantal voorkomen en die gewoonlijk een klein geschiedenisje, ten deele in dialoogvorm, behandelen. Zij dragen hun naam eigenlijk te onrecht, want daardoor zouden zij ons kunnen doen denken aan de „dageliederen" of aubades," waarmee de wachter in de middeleeuwen gewoon was het aanbreken van den dag aan te kondigen, en ofschoon zulke zeer korte dageliederen wel in de wachterliedekens voorkomen, zijn zij zelf eigenlijk wat anders. Zij zijn schilderingen van nachtelijke koozerij onder bescherming van den wachter, oorspronkelijk zeker dien van de slotpoort, maar in de zestiende eeuw wel niet veel meer dan een stereotypen liefdestrawant bij nachtelijke avonturen. Zij hebben alle hetzelfde karakter. „Het daget in den Oosten, het lichtet overal: wie verholen wil vrijen, die en slape niet te lanc": deze woorden van den wachter maken er het thema van uit. In den regel duurt de nacht den gelieven veel te kort. Vandaar zoovaak het dringend verzoek aan den wachter om den dag niet te melden: „Och swiget, wachter, stille, laat dat verholen zijn," gesteund door de belofte: „Ic sal u laten maken van goude een vingherlijn." Doch al mogen de gelieven elkander ook verzekeren: „Ic en weet van gheenen daghe noch van gheenen manenschijn: ghi sijt die morgensterre, ghi verhuecht dat herte mijn," die zoete waan duurt niet lang, want „de dach en wil niet verborgen sijn," en de wachter, die al geduld genoeg gehad heeft, „zingt zijn dagheliet." De tijd van scheiden is daar. De minnaar verlaat zijn liefje onder de ijdele verzuchting: „had ick den slotel van den daghe, ic wierpen in ghener wilder

Masen" en zou er niet om treuren, „al en soude hi nemmeer vonden zijn."

Beginnen zulke nachtelijke avonturen gewoonlijk met eene serenade of een avondzang, bij ons klimaat konden die wel niet lang zijn, en gewoonlijk bepalen zij zich dan ook tot eene enkele klacht, als: „Staet op, mijn allerliefste, staet op ende laet mi in!" gepaard met een zacht kloppen tegen deur of venster. Bij de eerste morgenschemering echter vernamen de ontwakende schoonen dichterlijke groeten van langeren adem, als de lente in het land was en de minnaars voor de vensters der geliefden den bloeienden meitak kwamen planten. „Ontwect u, soete lief", klonk het dan, „wilt door uw veinster comen, staet op, lief, wilt ontfaen den mei met sinen blomen!" Zulke Meiliederen zijn er in ons land vrij wat gemaakt en gezongen, maar niet altijd met even goed gevolg, want het „plant uwen mei elders," is soms het eenige antwoord, als namelijk den vorigen avond reeds een ander, meer begunstigd minnaar onder de vensters der schoone was verschenen en haar door zijn avondlied verlokt had, hem binnen te laten.

Zullen het ook al dikwijls eerlijke vrijers geweest zijn, die den mei kwamen planten voor de deur der geliefden, een groot aandeel aan dat volksvermaak namen ongetwijfeld ook de leden van sottengilden, zelf „gildekens" genoemd of ook wel „verloren kinderen" of „gesellen van der blauwer scute," die, zooals zij zelf zeggen, „fyolen laten sorghen," van geldverteren, schulden maken, spelen, dansen, drinken en mingeneugt houden. Zij beroemen er zich op, dat zij „scamel in de beurs" zijn en aan geldgebrek lijden. Reeds in de veertiende eeuw wekten de „gheldelozen" elkander op, om samen „een vroylic liet" te zingen. „Al ben ic van den scamel ghesellen, ei! nochtan so willic vrolic zijn!" zingt er een in de zestiende eeuw, en „mijn keelken moet wijncken drincken, al sou mijn voetken bervoets gaen" is zijne leus. Een ander daarentegen beklaagt er zich over, dat zijn buidel hem niet vergunt vroolijk te zijn, dat „geldeloos hem pijn doet." Zij dienen den heere van Seldenvroet of mijnheere van Keyenborch; „te Botterdam syn si ghedoopt, te Dixmuyen (het Zuidnederlandsche Kampen) gheboren;" zij komen van Poverendijcke en hebben hun hol te Platteborse. Sinte Noywerc

en Sinte Luyaert zijn de patroons dezer pretmakers, maar vooral Sinte Reynuut, wiens „schip buyten der stadt leyt," de „ledighe sant, die veel ledighe dienaars heeft, welcke t'ende jare in 't Gasthuus stallen" zullen, zooals Matthijs de Castelein zegt in zijn „Sermoen van Sinte Reinhuut."

De meeste pret hebben deze verloren kinderen, als op Vastenavond de hazelaar, het zinnebeeld der vrijerij, wordt opgericht; en „als de boonen bloeyen" is het voor de „sotten ende sottinnekens" de ware tijd van feestvieren; dan loopt het met hen in de boonen, op gevaar af, dat later boontje om zijn loontje zal komen; dan gaan zij ten reidans en zingen daarbij het „Coppelt aen een: den nacht is lanc, ey Goddanc!" Van hunne dansliedjes wordt er tegenwoordig nog een door onze kinderen gezongen en al zingende voorgesteld, het „daer ginc een paterken langs den cant: Hey! 't was in de Mey!" waarin ook de „nonnekens" zich „bij der hant" lieten nemen en zich lieten kussen, eens en nog wel zesmaal meer. Uit hunne kringen ook kwam het guitige liedeken *Vant kwezelken* voort, met de uitnoodiging: „Seg kwezelken, wildegy dansen?" Dezelfde geest der sotternije spreekt ook uit het brutaal-vroolijke maaierslied: „Te Kieldrecht, te Kieldrecht, daer zijn de meiskens koene: zy vryen totter middernacht en slapen totten noene. — Ic maey: is dat niet fraey? — en slapen totten noene."

Van de dansscholen ging het naar de taveerne, waar zij in aanraking kwamen met de ruiterkens, die den naam hebben de dichters of zangers van de meeste liedjes der vijftiende en zestiende eeuw te zijn. Dikwijls toch heet het aan het slot van een liedje: „Die dit liedeken dichtte, dat was een ruyter goet," of „Die dit liedeken eerstmael sanck een vroom lantsknecht is hi genant," en daarom is men gewoon een groot deel van de volkszangen uit dien tijd *ruiterliedjes* te noemen. Dat verklaart ook, waarom zij meestal uit het Duitsch vertaald of naar Duitsche liedjes bewerkt zijn, zooals wij reeds van sommige opmerkten, en zooals ook telkens uit de taal blijkt, die wemelt van Germanismen. Immers Duitsche huurtroepen lagen onder de Bourgondische hertogen en vooral ook onder Maximiliaan en Karel V hier overal ingekwartierd. Namen van plaatsen buitenslands komen daarom ook niet

zelden in de liedjes voor, zooals bv. Straatsburg in een der aardigste ruiterliedjes, waarin ons verteld wordt, dat „drie ruyters quamen geloopen so verre int Duytsche lant met netten ende met cnoopen" en zonder geld, zoodat eene waardin, bij wie zij hun intrek willen nemen, hun geen wijn wil schenken; maar „dat jonckwijf van den huys" wil borg voor hen zijn en geeft daarbij niet onduidelijk te kennen, dat zij verliefd is op den jongsten ruiter. Als deze dat verneemt, werpt hij zijne grove kleederen af, en toen „stont daer die edel ruyter in een wambeys van goude root." Wat er verder gebeurde, moest de hoorder maar raden, zooals over het algemeen in deze liedjes veel aan de verbeelding wordt overgelaten.

Dat het overigens hun lust was „met schone vroukens op die banc te sitten te biere oft te wijne," komt in al hunne liedjes uit, en van allesbehalve ideëele liefdesgeschiedenissen met dartele jonge meisjes, die niet zelden hare liefde veeleer aanbieden dan laten veroveren, weten deze ruiterkens te vertellen, meisjes als „Anne Marieken," die — hoepsasa falala! — naar buiten gaat bij de soldaatkens om te dansen en te zingen, en die geen man wil nemen om niet geslagen te worden, geen kind wil hebben om onbezorgd te blijven. Zulk eene deerne past den ruiterkens, want hun rusteloos rondzwerven verhindert hen, een „stadich boelken" te hebben, en zoo leven zij, „wilder dan wilt," ook in de liefde steeds „op avontuur."

Verder is „ruyten en roven en stelen" hun dagwerk, en zij noemen het „gheen schande, want dat doen die heren al, die besten van den lande." Menigmaal vergaat het hun natuurlijk slecht: menigeen wordt gevangen en opgehangen, zooals in 't lied *Van Thijsken van den Schilde*, die zijne boel verwijt, dat zij hem tot rooven heeft aangespoord en haar daarmee zóó boos maakt, dat zij haar plan om hem vrij te koopen opgeeft. Zoo worden ook *Drie ghesellen uut Rosendaal*, die een koopman van honderd kronen beroofd hadden om ze met schoone vrouwtjes te verteren, te Antwerpen op de pijnbank gelegd. Beter komt *Hanselijn* er af, die, streng geboeid in een toren, van „seven lantsheren verwesen", weet te ontsnappen met behulp van een meisje, dat hem in „twee wittebroodswegghen" scherpe vijlen bezorgt, waarmee hij „vijlde so menighen nacht ende dach tot datter de toren ont-

sloten was," om ten slotte op „haar vaders grau ros" weg te rennen. In het lied *Van mijn here van Malleghem* zien wij een ridder in de handen van roovers vallen, die hem zijne wapenrusting ontnemen, maar hem zelf „om zijn edel bloed" ongedeerd naar zijn kasteel laten terugkeeren.

Bij het rondzwervend leven, dat de ruiters leiden, komen afscheidsliederen natuurlijk in menigte voor. „Mijn lief, ende ic moet scheiden: daertoe dringt mi ghewout," zegt er een, en een ander: „Adieu, adieu, 't moet immer wesen," maar laat zijn hart bij zijne geliefde achter. „Een bitter cruyt is scheiden," heet het soms, en dat mocht vooral gelden van „een haveloos ruyterken, in Venus prysoen ghevaen," die er zoo roerend naïef over klaagt, dat God zijne „liefste boel gehaelt" heeft, zoodat — het beeld is karakteristiek voor den ruiter — „al is de wijn claer in 't aenschijn, hi is in sijn herte verschaelt."

Slechts zelden keeren zij later weder tot de geliefden terug, waarvan zij scheiden moesten, zooals wij zien in het — te onrechte dikwijls voor een emigrantenlied gehouden. — „Naer Oostlant willen wy ryden", ver over de heide, waar „een betere stee" is, want, zingt de ruiter: „daer woonter mijn soete lief!" Soms grijpt ook den ruiter een heftig verlangen aan naar de hem door „quade tonghen" ontstolen geliefde en zingt hij „Verlanghen ghi doet mijnder herte pijn!" De ruitertjes toch zijn niet de eenige trouweloozen: ook zij zijn soms het slachtoffer van de ontrouw der wispelturige schoonen. Zoo hooren wij klachten als: „Mijn lief heeft mi begeven recht als een onwaert gast," of „doen mijn boel die liefste was, doen moest ic van haer scheiden, en die mine boel gestolen heeft, dat wil ic noch eens wreken." Roerend vooral is het liedje van „een sneeuwwit vogeltje al op een stekendorentje," dat een jonkman als minnebode met een briefken naar de geliefde zendt. „En slaepje of waekje of zijt gij dood? din don deine!" is de vraag tot het meisje, en beslist klinkt het onverwachte antwoord: „'k en slape noch 'k en wake niet: ic ben getrouwd al een half jaer, din don deine!" Hoe diep aangrijpend is dan de indruk, door dat antwoord gemaakt, uitgesproken in deze enkele sobere woorden: „Zijt gy getrouwd al een half jaer? Het dochte my wel duizend jaer! din dondeine!"

Gewoonlijk weten de ruitertjes zich al spoedig over het verlies hunner liefjes te troosten: „'t Sop is der koolen niet waert," zegt er een, die door zijn meisje verlaten is, en hij besluit te doen als de „schutterkens, die den boghe hantieren" en die „twee pesen tot haren boghe coopen." Een ander, die den zak heeft gekregen omdat hij te weinig geld bezit, begint met den weemoedigen uitroep: „Rijck God, wie sal ic claghen mijnen druck ende mijn verdriet!" maar weet zich al spoedig in zijn lot te schikken en eindigt met de vraag: „meyndy dat ic sal trueren?" welneen, „al hebdy my begheven, schoon lief, men vinter meer."

't Was dan ook niet moeielijk er meer te vinden, want de meisjes stonden 's morgens al vroeg op en liepen door den gezondheidschenkenden dauw om gele goudroosjes of „roode rooskens te plucken, die aen der heyden staen"; en ontmoeten zij daar een minnaar, dan heeft de liefde spoedig „een bedde bereyt" onder den heiligen huwelijksboom, de groene linde; en „daerop so singhet die nachtegael, si singhet sóó wel van minnen", dat het „soete minnespel" weldra een aanvang neemt. Het eind van de geschiedenis is natuurlijk, dat het meisje „met enen siden snoer dat ghele haer op moet binden, dat maechdekens welle staet", maar dat de gehuwde vrouw volgens oude zeden niet meer los laat neergolven.

Men ziet, hoe het lierdicht veranderd is, sinds Veldeke en Jan van Brabant zongen; hoe in de liefde vooral de bescheidenheid plaats heeft gemaakt voor onbeschroomdheid, om niet te zeggen onbeschaamdheid, de eerbiedige hulde voor driftig verlangen. Verneemt men in de ruiterliedjes nu en dan den naklank der ridderpoëzie, zoodat men soms geneigd zou zijn het woord „ruiter" in de liedjes door „ridder" te vervangen, meestal blijkt het duidelijk genoeg, dat geen fijnbeschaafd edelman, maar een ruwe „kaerle" de dichter of held van de liedjes der vijftiende en zestiende eeuw moet zijn. Zoo kan b.v. de ridder, die zich in een meelzak naar de kamer van Claes Molenaer's jongste dochtertje laat brengen, wel geen echte ridder geweest zijn.

Over het algemeen spelen molenaars en molenarinnen in deze liedjes eene groote rol. Zij zijn er de plebeïsche Don Juan's. Jonge meisjes worden dan ook in een liedje gewaarschuwd

tegen jonge molenaars, die vol van looze streken zijn. Zoo heeft er bv. een eene afspraak afgeluisterd tusschen een lantsknecht en een meisje en daarvan gebruik gemaakt, om zelf in een blank harnas de plaats van den bedrogen minnaar bij het bedrogen meisje te gaan innemen. Zeer bekend is het aardige liedje van „het lose visschertje", dat 's winters als het reghent en de paedjes diep, ja diep zijn, met sinen rijfstoc, met sinen strijcstoc, met sinen lapsac, met sinen cnapsac, met sine leere van diredondeere, met sine leere laerjes aen comt visschen al inne dat riet", en door „dat lose molenarinnetje", dat hem vóór haar molen afwacht, wordt aangehouden en alleen mag voorbijgaan, als hij haar driemaal gekust heeft.... „met sinen rijfstoc, met," enz.

Hoe een „domme boerman" met „een voeder houts" listig genoeg is om eene inhalige jonkersvrouw te bedriegen, is ons uit een liedje en later ook uit eene klucht bekend. De beminnelijkheid van een timmerman (of schrijver), die om een liefdesavontuur met eene borchgravinne (of „een bruin maechdelijn") tot de galg verwezen, maar vrij gepleit wordt door „eens groten lantsheren wijf", maakt het onderwerp van twee liedjes uit, en zoo zouden wij nog tal van andere liedekens kunnen noemen, waarin de allesoverweldigende macht der liefde den ambachtsman tot den gelijke van den edelman maakt in strijd met de beginselen, die wij in de dertiende en veertiende eeuw zagen heerschen, toen de echte liefde nog verheven geacht werd boven het bereik van den „dorper" of „huusbacken jongen".

Het was dan ook niet meer de ideëele liefde alleen, wier stem zich in het lierdicht deed hooren; ook in hare natuurlijke, realistische stemming kwam de liefde nu aan het woord. Daardoor geven deze liedjes ons een, zij het natuurlijk ook wat al te levendig gekleurd, beeld van het werkelijke leven dier dagen in bonte verscheidenheid, van dat zelfde krachtige leven, dat ook uit de grootsche bouwwerken van dien tijd spreekt. Ondeugend mogen deze liedjes dikwijls zijn; eene vroolijke dartelheid, tot brooddronkenheid toe moge er in getuigen van een wel wat ruwen, maar toch gezonden levenslust, wèl te onderscheiden van een lateren ziekelijken levenshonger, wij moeten het den dichters van dien tijd en den Vlaamschen

mannen en vrouwen, die hen zingende vertolkten, ter eere nageven, dat geene verfijnde wulpschheid bij hen aan het woord kon komen en dat zij nooit — zooals de Hollanders later en zelfs weer opnieuw in onzen tijd — behagen scheppen in walgelijke gemeenheid en hysterische viesheid.

III.

Geestelijk lied en proza.

Uit den boezem van hetzelfde volk, dat zulke lichtzinnig-dartele liedjes vol levenslust zong, kwamen ook de ernstig-devote liedekens voort, die van innig vrome gezindheid bij dichters en zangers getuigen. Onder hetzelfde volk was in dien zangrijken tijd het een naast het ander bestaanbaar. Van de toenmalige Nederlanders gold, zou men geneigd zijn te zeggen, hetzelfde als van de zoete meiskens van Brugge: „'s daechs opten cnien, 's nachts opten rugge". Alleen zou het wel kunnen zijn, dat de meerderheid der geestelijke liederen uit het Noorden en der wereldsche liedjes uit het Zuiden afkomstig was. Door den band der melodie waren beide soorten in elk geval nauw verbonden: zij werden dikwijls op dezelfde wijzen gezongen, ja niet zelden was het geestelijk lied eene omwerking van het wereldsche in geestelijken zin, maar met behoud van een deel der oorspronkelijke uitdrukkingen.

Dat geldt natuurlijk niet van die godsdienstige gezangen, die tot de afdeeling der kerkelijke hymnen behooren, hetzij als vertaling of navolging van de kerkgezangen, die nog altijd op de groote feesten of bij de hoogmissen in de kerktaal worden aangeheven, hetzij als vertaling van andere niet officiëele oud- of nieuwchristelijke liederen. Het geldt dus niet van vertalingen als van het „Christe, qui lux es et dies", het „Dies est laetitiae", het „Stabat mater", het „Jhesu, dulcis memoria", enz.

Wèl kan het gezegd worden van die gezangen, die, verzameld als „gheestelijke liedekens ende leysen", sinds 1508 in „suverlike" of „devote ende profitelycke boecxkens" werden gedrukt en vóór dien tijd óf mondeling óf in handschrift werden verspreid. Het zijn de volksliederen, tot stichting gezongen

bij de godsdienstige samenkomsten of oefeningen, vooral in de nonnenkloosters, of in de eenzame kloostercel geneuried door de devote ziel. Streng zijn beide laatste soorten niet te scheiden, maar tot de eerste behooren toch vooral de zoogenoemde „leysen": liederen met een refrein (oorspronkelijk: „kyrie eleison", vanwaar de naam), dat door het geheele gezelschap werd aangeheven, nadat de coupletten door een voorzanger gezongen waren. Die leysen zijn meestal kerstliederen, waarin soms bekoorlijke kleine schilderijtjes voorkomen van het heilig gezin in den stal te Bethlehem met den os en het ezelkijn als figuranten, en waarvan meermalen de liefelijke taalmuziek ons treft, b.v. wanneer ons tegenklinkt: „Ons is geboren een uutvercoren klein kindekijn; waer 't niet geboren, wi waren verloren: laet ons blide sijn." Zij dragen geheel en al het kenmerk van volksliederen, zelfs dan nog, wanneer zij half in het Nederlandsch en half in het Latijn zijn gedicht, zooals het lied, dat begint: „Nu laet ons singen, het is tijd: est puer natus hodie — die ons allen heeft verblijt — pro nostrorum crimine. Hodie, hodie natus est rex gloriae!"

De meeste er van zijn driekoningenliedjes, die „van vrouden ons die kinder singhen des avondes doe si heimwerts ginghen," een optocht met driekoningskaarsjes houdend aan den avond van Dertiendag. Andere werden gezongen bij het wiegen van het kerstkindje, b.v.: „het quamen dry coninghen uut verre landen; nu wiegen, nu wiegen wy!" Aan zulk een Driekoningenommegang van kinderen doet ons ook het kinderlijk eenvoudige liedje denken: „Ons genaket die avondstar, die ons verlichtet also claer," waarin wij de Moedermaagd voor ons zien, het kindeken liefkoozend en het een bad bereidend, waarin het „pletterde metter hand dat het water uten becken spranc." Zijn deze liedjes meest schilderend, andere verhalen ons van Maria, hetzij als gebenedijdste onder de vrouwen, hetzij als gelukkige moeder, hetzij als mater dolorosa. In één van deze liedjes komt Maria ons het kerstkind aanbrengen in een scheepje: „het comet een schip gheladen hent aen dat hoochste boort: Maria hout dat roeder, die enghel stuurt het voort."

Lofliederen ter eere van Maria, verzuchtingen en gebeden tot „die hemelsche coninghinne, ons troost, ons toeverlaet,"

zijn in groot aantal bewaard. Sommige geven tegelijk haar antwoord op die verzuchtingen, andere zijn in dialoogvorm: een gesprek tusschen Maria en de devote ziel. Vele ervan, gericht tot „die fonteine, die moeder maget reine, die bloeme der ghenaden, dat edel greine," zooals Maria wordt toegesproken, zijn eenvoudig schoon, maar andere herinneren te veel aan den ridderlijken liefdedienst om nog in alle opzichten stichtelijk te mogen heeten. Zulke liederen behooren niet meer tot de „leysen," maar zijn de eigenlijke „gheestelike liedekens" uit den kring der devoten.

Andere geestelijke liedekens zijn gericht tot verschillende heiligen, vooral tot de stichters van kloosterorden, als St. Franciscus en St. Clara, of tot patroons en patronessen van geestelijke broederschappen; de meeste echter zijn gericht tot Jezus en passen het best in den mond van geestelijke zusterkens, omdat de Heiland daarin zoo dikwijls als de hemelsche bruidegom wordt toegesproken. Evenals wij in de wereldsche liederen samenspraken vinden tusschen de geliefde en den minnaar, die haar uit den slaap wekt, zoo bestaan er ook samenspraken van Jezus, „den ridder coene", met de ziel, die hij opwekt, om hem „loon" te geven voor „den arbeid," voor haar gedaan. Dit zijn de echte geestelijke minnezangen, ten deele van Duitschen oorsprong, gewoonlijk vol wereldverachting en mystieke liefde tot Jezus, den bruidegom, in wiens armen de devote ziel wenscht te rusten, wiens „edelen rodermont" zij wenscht te kussen. Soms wordt Jezus daarin vergeleken bij den pelikaan, die zijn bloed voor zijne geliefden offert, soms bij den nachtegaal, zijne „seven noten" of kruiswoorden zingende op den meidoorn of bloeienden eglentier, waarbij het kruis vergeleken wordt, en door de vijf wonden — zinnebeeldig als open rozen voorgesteld — stervende „omme die minne van eenre schoonre joncfrouwen", de menschelijke ziel. Aan zijne voeten bloeit de „violette," de nederige maagd Maria, het voorbeeld van alle vrouwen, en „wie syne sonden te rechte beschreit, onder dezen boom sal hi hem verposen." Soms ook is de meidoorn het zinnebeeld van Jezus zelf en heet het: „die mei schoon suverlic ghedaen die hanghet aen den cruce."

De schoonste geestelijke liedekens zijn die, waarin de blij-

moedige onderworpenheid bij het leed der wereld zich uit in woorden als: „Waerom wil ic dus truren? 't moet doch gheleden sijn. In soeten ende in suren sijn even lanc die uren: laet ons verduldich sijn!" of wel: „hi truur die truren wille, mijn truren is ghedaen; ic heb gheswegen stille: Maria, wilt verstaen! Waerom so soudic truren of sorghen al te seer? Ic weet, ic ben vercoren van Jesus, minen heer."

Het aantal geestelijke balladen is niet groot. Behalve aan het in vier redacties overgeleverde zeer populaire lied: „een coninc die hadde twee (of drie) dochterkens", herinner ik alleen aan de geschiedenis van *Des Soudaens dochter*, die in haar hof de bloemen bewonderend en verlangend te weten, wie toch wel „de bloemenmaker mach sijn", op eens Jezus ziet verschijnen in de gedaante van een jongeling, die zich den maker van de bloemen noemt en die haar heenvoert naar verre landen. „Menich vriendelijck woort" sprekende, reizen zij voort, totdat zij komen bij een klooster, dat Jezus binnentreedt. Het meisje wacht te vergeefs aan de poort de terugkomst van haar minnaar af; eindelijk klopt zij aan en de portierster verzekert haar dan, dat niemand is binnengekomen, maar dat zij, als zij de waarheid zegt en Jezus inderdaad haar liefste is, in het klooster opgenomen kan worden. Daar brengt zij dan verder haar leven door, totdat Jezus haar aan haar sterfbed weer verschijnt en haar medevoert naar het hemelsch vaderland.

Deze ballade, waarvan de stof aan een bij ons omstreeks 1510 te Delft gedrukt volksboek is ontleend, heeft, naar men vermoedt, TONIS HARMANSZ. van Wervershoek tot dichter; maar van andere liederen zouden wij liefst veronderstellen dat zij door vrouwen gedicht zijn, zooals zuster BAERTKEN van Utrecht († 1514) er eene was, die ons behalve twee prozageschriftjes acht liedjes naliet, waarin zij getuigt, dat „de werelt haer hielt in haer ghewout", maar dat zij „haer ontronnen is" en nu ter wille van „die edel minne boven tijt" den met leliën begroeiden weg betreedt. Jezus toch, „dien si vercoren heeft boven al dat ye gewert", heeft haar „sijn hert opgedaen en ewich heyl gebracht".

Van den Augustijner, later Franciscaner monnik DIRCK VAN MUNSTER (in 1515 te Leuven gestorven), die o.a. *Een schoon Spiegel*

der goeder kerstenen menschen (gedrukt in 1498) in proza schreef, is ons eene berijmde samenspraak bekend tusschen Jezus als „bruydegom, den middelaer en die minnende siele". Twee schoone liederen bezitten wij van DIRCK VAN HERXEN, in de eerste helft der vijftiende eeuw met de leden der Zwolsche broederschap, aan wier hoofd hij stond, naar Doesburg uitgeweken en te Windesheim begraven. Het eene lied, waarin het hem lustte „te loven hoochelic die reinicheit soe pure", waarvan wij een „exempel scoen" in Maria en in „een schaer seer groot van joncferen", als Agnes, Katerine, enz. bezitten, werd door hem eerst in het Latijn gedicht en vervolgens in het Nederlandsch vertaald op de wijze van een wereldsch lied, dat zijne dienstmaagd in het broederhuis zong, maar waarvan de inhoud hem ergerde. Het andere, ter eere van den „Heer, der hemelen stichter ende alder werelt verlichter", is een door eenvoud roerend kerstlied.

Twee andere devote liedekens, waarvan het éene eene toewijding is aan Jezus, die rust geeft aan het bedrogen hart, dat te vergeefs de genietingen der wereld heeft nagejaagd, en het andere, in diep besef van de lengte der eeuwigheid („och, ewich is so lanc!"), de hemelsche gelukzaligheid aan de folteringen der hel overstelt, zijn gedicht door den beroemden JOHANNES BRUGMAN (geb. ± 1400 † 1473). Deze werkte in denzelfden geest als de broeders des gemeenen levens en de daaraan verwante Windesheimer monniken, wier werk van zedenverbetering zich door eene opdracht van het concilie van Bazel (1435) zelfs ver over onze grenzen had uitgestrekt en de grondslag was geworden, waarop de bekende pauselijke legaat Nicolaas van Cusa bij zijn bezoek aan ons land in 1451 eene algemeene kloosterhervorming invoerde. Juist in dien tijd trad hier te lande BRUGMAN op, aan allen bekeering en gestrenge zedelijkheid predikend, maar in 't bijzonder aan de Franciscanerorde, waartoe hij behoorde en waarin hij zelfs tot pater provinciaal van Keulen opklom. Met zijne verkondiging van de „strenge observantie" maakte hij nog veel grooter opgang dan Geryt de Groote, want zijn roem als volksredenaar leeft nog steeds voort in de uitdrukking: „al kondt ge praten als Brugman", waarmee wij nog gewoon zijn het toppunt van overredingskracht aan te duiden. Van zijne,

meest voor de vuist uitgesproken, sermoenen is ons niet veel overgebleven, maar wat wij er van kennen geeft ons een denkbeeld van die vurige en tegelijk innig devote welsprekendheid, die in haar eenvoud ook nu nog tot voorbeeld voor den kanselredenaar zou kunnen strekken.

Ook hebben wij van BRUGMAN een leven van Jezus („Devote oefening der kynsheit, des middels ende des eyndes ons Heren Christi") en een in het Latijn geschreven en meer dan eens door hem omgewerkt leven van de Schiedamsche heilige Lidwina (geb. 1380 † 1433), waarvoor zijne hoofdbron was *Tleven van Liedwy die maget van Schiedam*, door haar bloedverwant JOHANNES GERLACUS geschreven en in 1487 gedrukt.

Uit de mystiek voortgekomen, bleef de moderne devotie en strenge observantie niet uitsluitend staan bij mystieke bespiegeling: trouwens bij den grooten mysticus RUYSBROECK had de mystiek reeds tegelijk een streng zedelijk en practisch karakter. Dat was het, wat, vooral in de Noordelijke Nederlanden, de menschen aantrok in predikers als Geryt de Groote en Brugman. De kracht van den godsdienst moest ook uit het zedelijk leven der geloovigen blijken, uit edele, liefdevolle daden en goede werken. Ook mocht het heilig licht in de kloostercel niet als onder eene korenmaat verborgen blijven, maar moest, op den kandelaar geplaatst, uitstralen over het geheele land. En om de oogen voor dat licht te openen was er geen beter middel dan goed onderwijs.

Geen wonder dus, dat uit de fraterhuizen van alle kanten de leermeesters optraden, die het aan hunne vlijt en toewijding te danken hadden, dat zij weldra aan het hoofd van de openbare scholen als rectoren werden geplaatst en al spoedig de leiders werden van het voorbereidend hooger onderwijs in de Noordelijke gewesten, waar nog geene eigenlijke hoogeschool bestond, terwijl in het Zuiden, in 1425, door Hertog Jan IV van Brabant de Leuvensche universiteit was gesticht, welke echter eerst wat later van Paus Eugenius IV het recht ontving, de theologie te onderwijzen, waardoor zij zich allengs, en vooral in de eerste helft der zestiende eeuw, eene groote vermaardheid verwierf.

In het Noorden schitterde de vrome en diepzinnige Groningsche godgeleerde Johan Wessel Gansfoort (geb. 1419 † 1489),

ofschoon hij een groot deel van zijn leven, o.a. als hoogleeraar te Heidelberg, buitenslands doorbracht, en Rudolf Agricola van Bafloo (geb. 1442 † 1485), ook eenigen tijd te Heidelberg hoogleeraar, en later te Groningen werkzaam op ieder gebied van wetenschap, maar het meest op het gebied van de Latijnsche taal, die hij krachtig hielp zuiveren van de middeleeuwsche barbarismen, zoodat vooral hij het werd, die den stoot gaf tot de ontwikkeling van het hier allengs opbloeiend humanisme. Als beroemde leeraars volgden hem — om slechts enkele namen te noemen — Johannes Murmellius van Roermond, in 1517 als rector van de Latijnsche school te Alkmaar overleden, en Alexander Hegius, sinds 1474 rector van de Deventer school, die van heinde en ver leerlingen tot zich trok en ook de leermeester werd van Desiderius Erasmus, den hoofdvertegenwoordiger der renaissance in het begin der zestiende eeuw en, naast Hugo Grotius, den beroemdsten geleerde, dien ons land heeft opgeleverd.

De hooge vlucht, die de wetenschap in 't algemeen, en de studie der „litterae humaniores" in 't bijzonder, ook hier te lande kon nemen, is ten deele ook toe te schrijven aan de groote uitvinding der vijftiende eeuw, de vinding om beweegbare letters te graveeren, af te gieten en met dien gietvorm boeken te drukken, en zoo in korten tijd de exemplaren van allerlei geschriften te vermenigvuldigen en over het geheele land te verspreiden.

Met de xylographie (blokdruk), waarvan het *Speculum humanae salvationis* of „Dat Speghel der menscheliker behoudenisse" en de *Ars moriendi* of „Dat Sterfboeck" bekende voorbeelden zijn, konden de afschrijvers en verluchters van handschriften nog wel wedijveren; maar toen het drukken met losse letters eenmaal gevonden was, viel daartegen — hoezeer men het nog lang bleef beproeven — niet meer op te werken. De eerste onbeholpen pogingen om de nieuwe vinding in practijk te brengen, te Haarlem door zekeren Lourens Jansz. Koster waarschijnlijk in 1446 en spoedig eveneens, naar men meent, te Brugge door Jan Brito van Doornik gedaan, werden omstreeks 1450 geheel in de schaduw gesteld door de meesterwerken van Johann Gutenberg te Mainz; en ongeveer twintig jaar later verrijzen ook hier te lande drukkerijen in verschil-

lende steden: het eerst te Brugge, Leuven, Aalst, Utrecht, Brussel, Deventer, Gouda, Delft, Zwolle, Nijmegen, Antwerpen, Oudenaarde en Hasselt in Overijsel.

Het eerste in 't Nederlandsch geschreven en gedateerde boek, dat hier gedrukt is, schijnt te wezen de *Bible in duytsche*, in 1477 te Delft van de pers gekomen bij Jacob Jacobz. van der Meer en Mauricius Yemantz. van Middelburg. Deze bijbel bevat het geheele Oude Testament, behalve de psalmen, doch niet woordelijk vertaald, maar bewerkt in aansluiting aan den wat verbeterden en vermeerderden tekst van den geschiedbijbel van 1360. Langzamerhand kwamen nu ook meer Nederlandsche boeken uit, vooral van godsdienstigen aard en meestal werken, die reeds veel vroeger waren geschreven en waarvan wij er reeds verscheidene besproken hebben. Zoo werd in 1496 zelfs MAERLANT's *Wapene Martijn* met de beide vervolgen door den druk in ruimeren kring verspreid, nadat er bijna twintig jaar vroeger reeds eene Fransche vertaling van was gedrukt.

Ook geschiedwerken werden er nu ter perse gelegd, zooals „Die cronike of die historie van Hollant, van Zeelant ende Vrieslant, ende van den Sticht van Utrecht" (1478), meer bekend onder den naam van het *Out-Goutsch Cronyckxken*, en de wereldgeschiedenis, die *Fasciculus Temporum* heet en uit het Latijn van den Keulschen Karthuizer Werner Rolevinck in 1480 te Utrecht vertaald en vermeerderd werd uitgegeven door JAN VELDENAER. Zonder jaartal of adres op den titel of aan het slot verscheen de vertaling van het gedeeltelijk verdichte, oorspronkelijk door den Engelschman John Mandeville († 1372) in het Fransch geschreven, reisverhaal *Reysen int heilighe lant*, dat overal met groote belangstelling gelezen is, maar in geloofwaardigheid niet kan vergeleken worden bij „Die heylighe Bevaerden tot dat heylighe Grafft in Jherusalem" door Bernard von Breidenbach gedaan, maar door den Utrechtschen schilder ERHART VAN REWIJCK te Mainz in 1488 ter perse bezorgd, en bij *Tvoyage van Mher Joos van Ghistele* (1481—85), door den „hoofdbaljuw" van Gent, Ridder Joos VAN GHISTELE zelf beschreven, maar eerst in 1557 door den priester AMBROSIUS ZEEBOUT op de pers gelegd. Deze behooren tot de vele wegwijzers voor bedevaartgangers, die wij de „Baedekers" van de vijftiende eeuw zouden kunnen noemen.

IV.

De prozaromans.

Uit een letterkundig oogpunt zijn van meer belang dan stichtelijke boeken, geschiedwerken en reisbeschrijvingen de oudste drukken van romantische verhalen, die gedeeltelijk een naklank zijn van de romantiek der dertiende eeuw, en in nieuwen vorm een dankbaren kring van lezers vonden, welken zij te voren in handschrift niet hadden kunnen bereiken. Soms waren het oude romans, met slechts geringe wijziging in den versvorm herdrukt, zooals de *Historie van Saladine*, omstreeks 1483 van de pers gekomen en niet anders dan het gedicht *Huge van Tyberien* van HEIN VAN AKEN, waarover wij reeds gesproken hebben; de *Seghelijn van Jherusalem* van zekeren LOY LATEWAERT, omstreeks 1484 gedrukt, de *Karel ende Elegast* (± 1488) en *Reinaerts Historie* (± 1487), met moraliseerende proza-aanteekeningen voorzien door HEINRIC VAN ALKMAAR. Van dezen vermaarden roman was echter reeds in 1479 ook eene bewerking in proza verschenen, die ontelbare malen is herdrukt.

Liefst in prozavorm werden op het eind van de vijftiende en gedurende de geheele zestiende eeuw de oude romantische verhalen en andere nieuwere door de uitgevers aangeboden aan het lezend publiek, waaronder men in den eersten tijd wel bepaaldelijk de meer gegoeden en beschaafden moet verstaan. Immers de prijs er van was te hoog voor bescheiden beurzen en aan den druk was groote zorg besteed, zoowel door stevig papier en keurige letter, als door de houtsneden, die er nog ter versiering aan waren toegevoegd. Wèl komen deze houtsneden meestal niet in vergelijking bij hetgeen wij van dien aard in de oudere blokboeken vinden, waarin de printen hoofdzaak zijn; en evenmin moet men in het begin der zestiende eeuw verwachten, daarin de etsen aan te treffen, waardoor Lucas van Leiden tot zijn dood in 1533 met Albrecht Dürer wedijverde, maar in de oudste uitgaven der prozaromans zijn de houtsneden toch mooi genoeg om er van te kunnen zeggen, dat zij de boeken versierden.

Toen in de zestiende eeuw de graveer- en etskunst met reuzenschreden vooruit was gegaan, om in de zeventiende eene later ongeëvenaarde hoogte te bereiken, en de oude houtsneeblokjes, hoe zij ook mochten afslijten, telkens weer opnieuw voor de herdrukken van deze romans werden gebruikt, en de printjes van den eenen roman niet zelden dienst moesten doen bij een anderen roman, zoodat b.v. Virgilius, hangende in de mand aan het venster ten spot van de omstanders, op het titelblad van de „Historie van Floris ende Blanchefleur" Floris moest voorstellen in de mand met rozen, toen was het geen wonder, dat deze romans ook om de printjes met minachting werden beschouwd, tot de lagere kringen der maatschappij afdaalden en den naam van *volksboeken* ontvingen. Daartoe werkte nog mede het grauwe koffiepapier, waarop zij in de zeventiende eeuw en later, tot op onzen eigen tijd toe, dikwijls werden gedrukt, de verknoeiing van den tekst, die wel hier en daar en telkens wat meer gemoderniseerd werd, maar toch door den aan de middeleeuwen eigen kinderlijk eenvoudigen verhaaltrant, ouderwetsche uitdrukkingen en bastaardwoorden nog steeds zijne herkomst uit de vijftiende eeuw bleef verraden, en de verminking van den inhoud door slordige besnoeiing van vreesachtige uitgevers of kerkelijke censoren, die — zij het ook met opmerkelijke inconsequentie — bevalen weg te laten wat aan het gezag der geestelijkheid kon schaden of voor de goede zeden gevaarlijk werd geacht, zoodat wij naar de met kerkelijke approbatie voorziene volksboeken der zestiende en zeventiende eeuw, zelfs al werden zij later, gewoonlijk met die approbatie, in de Noordelijke streken herdrukt, nooit de prozaromans in hunne oorspronkelijke gedaante mogen beoordeelen.

De meeste prozaromans bij ons zijn vertaald uit het Latijn of Fransch. In beide talen bestonden zelfs geheele bundels met langere romantische verhalen: compilatie-werken, waarin de stof van alle kanten was bijeengebracht. Van zulke bundels is in het Latijn het meest verspreid geworden de *Gesta Romanorum* uit het midden der veertiende eeuw, in 1481 in Nederlandsche vertaling gedrukt als *Die Gesten of gheschienissen van Romen*: een werk, waaraan destijds en later menigeen zijne bekendheid met oude geschiedenissen te danken had. Afzonderlijk is daaruit weer bij ons in 1493 uitgegeven „Die schoone ende

die suverlicke Historie van Apollonius van Thyro", oorspronkelijk een Grieksche roman uit de derde eeuw na Chr. Dat stukken van een grooter werk ook afzonderlijk werden gedrukt, kwam meer voor. Eene *Historie van Alexander*, die in 1477 van de pers kwam, is niet anders dan een stuk van den tweeden geschiedbijbel, waarin deze geschiedenis naar MAERLANT's „Spiegel Historiael" en „Alexander" en naar Comestor's Scolastica" was bewerkt Toen die bijbel in 1477 werd gedrukt, liet men deze geschiedenis, als niet bijbelsch, achterwege, maar gaf haar nog in hetzelfde jaar afzonderlijk uit.

Andere prozaromans uit het Latijn zijn „Die hystorie van die seven wyse mannen van Romen" (1479), die reeds vroeger naar het Fransch bij ons in verzen bekend was geweest, maar nu naar de Latijnsche *Historia septem sapientium* werd vertaald; en de „Historiën van Troyen" (1479) naar de *Historia Trojana*, omstreeks 1276 door Guido delle Colonne geschreven. Bevatte deze roman dus de geschiedenis der „destructie" van Troje, een tegenhanger daarvan vormde het „Boeck van der destructiën van Jherusalem" (1482). De „Historiën der heiligher drie coninghen" (1479) werden naar het Latijn van Bisschop Johannes van Hildesheim in Nederlandsch proza vertaald, en zoo kon men ook de geschiedenis van „Godevaert van Boloen" (omstreeks 1486) in eene vertaling uit het Latijn lezen.

Geliefder dan deze alle was de veel kortere „Historie van der goeder vrouwen Griseldis" (omstreeks 1500 gedrukt). Het is de geschiedenis van eene boerendochter, door een groot heer ten huwelijk gevraagd, maar later door haar man, die hare gehoorzaamheid op de proef wil stellen, met de grootste minachting behandeld en gedwongen, het grofste werk te verrichten, terwijl hare kinderen, als harer onwaardig, aan haar toezicht worden onttrokken. Alles verdraagt zij zachtmoedig en gelaten, en zelfs als haar man haar mededeelt, dat hij eene andere vrouw wil nemen en dat zij alles voor de bruiloft in gereedheid moet brengen, verzet zij zich niet. De bruid wordt dan binnen geleid en nu eerst geeft haar man te kennen, dat alles slechts diende om haar op de proef te stellen, want de gewaande bruid is hare inmiddels tot eene schoone jonkvrouw opgegroeide

dochter, die haar als moeder de eer geeft, waarop zij recht heeft en die haar dan ook in 't vervolg niet meer onthouden wordt. Tegenwoordig zou zelfs de heftigste tegenstander der zoogenaamde emancipatie zich ergeren aan de wreedheid van zulk eene proef, en eene zoo ver gedreven gehoorzaamheid allesbehalve eene deugd achten: destijds vond men het verhaal stichtelijk en werd Griseldis beschouwd als een navolgingswaardig voorbeeld van plichtbetrachting. Zóó zijn langzamerhand de denkbeelden veranderd; maar men moet hierbij toch vooral niet vergeten, dat Griseldis geene Germaansche vrouw is en dat zij wordt voorgesteld als een boerenmeisje, dat men, naar de opvatting van dien tijd, geheel anders mocht behandelen, dan eene adellijke jonkvrouw. Het verhaal is reeds van oude dagteekening. POTTER heeft het ons reeds in zijn *Minnenloep* beknopt meegedeeld uit eene ons onbekende bron, waarin Griseldis den naam Lympiose droeg en ook de andere namen afweken. Toen was het echter ook reeds door Boccaccio in zijne *Decamerone* opgenomen en had daar zoozeer de bewondering van Petrarca opgewekt, dat deze het in 1373 in het Latijn als „Historia Griseldis" had overgebracht; en uit dat alom gelezen Latijn is bij ons deze gedrukte „Historie" door bemiddeling van het Fransch vertaald, nadat er ook reeds andere vertalingen van in handschrift waren in omloop geweest.

In lateren tijd is de geschiedenis van Griseldis te zamen met de uitvoeriger verhalen van twee andere toonbeelden van vrouwendeugd uitgegeven onder den titel: „Der Vrouwen peerle ofte dryvoudige historie van Helena de verduldige, Griseldis de sachtmoedige ende Florentina de getrouwe". Ook al vroeger waren die verhalen afzonderlijk gedrukt geweest: die van Florentina onder een eenigszins anderen titel, namelijk: „Een schoone historie van Alexander van Metz", waarin verteld wordt, hoe de held van het verhaal, in gevangenschap bij de Turken geraakt, bevrijd wordt door zijne getrouwe echtgenoote Florentina, die in monnikspij de groote reis heeft aanvaard om hem overal op te zoeken. De „wonderlijcke historie van de verduldige Helena van Constantinopolen", waarover wij zonder te uitvoerig te worden niet in bijzonderheden zouden kunnen treden, was reeds zeer vroeg, ook onder andere namen, in verschillende berijmde Fransche romans

behandeld, maar schijnt in onze litteratuur hare intrede gedaan te hebben met dezen prozaroman, eene vertaling uit Fransch proza.

De Fransche prozaromans klimmen reeds tot het begin van de dertiende eeuw op. De eerste van deze zijn omwerkingen van oudere romans in verzen, de latere behandelen echter slechts gedeeltelijk dezelfde onderwerpen en wel in afnemende mate de stof uit den Britschen sagenkring, zoodat dan ook geen enkele Nederlandsche prozaroman daaraan de herinnering bewaart, schoon de neiging tot het avontuurlijke niet minder groot bleef. Misschien echter was de bewondering voor den ideaal-ridder, zooals wij dien uit de Britsche romans leerden kennen, uit den tijd geraakt; althans de pogingen van Keizer Maximiliaan, dien men wel eens den laatsten ridder genoemd heeft, om het vervallen ridderwezen te herstellen, hebben tot niets geleid. Wèl daarentegen hebben wij uit het Fransch vertaald eene „Historie van Valentijn en Ourson" of van de tweelingbroeders, van welke de tweede als wildeman of beermensch in de bosschen door eene wolvin is opgevoed, maar door zijn broeder gevonden en langzamerhand weer tot een gewoon mensch gemaakt wordt. In vroegeren tijd was die geschiedenis bij ons ook in verzen behandeld onder den titel „Roman van Valentijn en Nameloos". Stof uit de Grieksche heroënsage bevatten de „Vergaderinge der historiën van Troyen" (1485) en de „Historie van den vromen ridder Jason", welke beide vertaald zijn uit het Fransch van Raoul Lefèvre.

Nieuwe, in onze litteratuur althans nog niet in verzen behandelde, stof vinden wij, uit Fransch proza vertaald, in de „Historie van den vromen ridder Parys (die in latere uitgaven Jan van Parijs heet) ende van die schone Vienna des Dolphyns dochter" (1481); in het wonderlijk feeënverhaal der elvinne „Melusyne" (1491), afkomstig uit de „Histoire de Lusignan" van Jean d'Arras; in de „Historie van Buevijne van Austoen" (1504), vertaald uit „le Livre de Buefves de Hantonne"; in de „Historie van Olyvier van Castilien ende van Artus van Algarbe" (omstreeks 1510), waarvan de stof ook al aan den ouden dichter van den „Roman van Limborch" bekend schijnt geweest te zijn; in de „Warachtige historie van heer Frederick

van Jennen (d. i. Genua) in Lombaerdiën, die vrouwe was ende een coopmans wijf ende moeste dolen achter lant ende wert een groot heere bi den coninc van Alkaren, dien si diende dertien jaren lanc als een man" (1531), een verhaal, dat in ouderen vorm, al heet het „cortelinge gesciet", ook reeds in de „Decamerone" (II. 9) van Boccaccio voorkomt; en in verschillende andere uit Fransch proza vertaalde romans, waarvan de opsomming ons niet veel nieuws zou kunnen leeren aangaande het karakter van deze romantische prozalitteratuur der 15de en 16de eeuw.

Eén van deze echter is te eigenaardig om niet besproken te worden, namelijk de „Historie van Virgilius" (omstreeks 1552), waarin de beroemde dichter van de Aeneis optreedt in het fabelachtig karakter, dat hij in de nadagen van den keizertijd en gedurende de middeleeuwen allengs had verkregen, het karakter eerst van profeet, later van toovenaar, waardoor hij een classiek pendant werd van den Britschen Merlijn en van den Duitschen doctor Faustus, van wien ook, doch eerst in een volgend tijdvak (in 1592), bij ons een uit het Hoogduitsch vertaald volksboek in omloop is gekomen. Nadat reeds Romeinen in de werken van Virgilius eene voorraadschuur van mystieke wijsheid hadden gezien en de oudere Christenen er zinnebeeldige profetieën van Christus' geboorte uit de Maagd Maria in gevonden hadden, waren gedurende de middeleeuwen in Italië (met name te Napels) allerlei tooverhalen van nigromantie op rekening van Virgilius gesteld, en daaruit was langzamerhand de stof van het Fransche prozageschrift gegroeid, dat in de zestiende eeuw bij ons werd vertaald.

Virgilius is daarin de door een Jood onderwezen duivelskunstenaar, die allerlei tooverwerken tot stand brengt, o.a. de Salvatio Romae, een toren met beweeglijke beelden, die den keizer door hunne bewegingen konden aanwijzen, in welke provincie van zijn rijk een opstand tegen hem werd beraamd; een mecanieken ruiter te paard van koper, die 's nachts alle boeven en landloopers uit de straten van Rome dreef; eene lamp op een pilaar, die geheel Rome verlichtte, en een metalen schutter, die er met pijl en boog op mikte; een beeld, waarvan de aanblik alle wellustige opwellingen tot bedaren bracht; een metalen serpent, in welks bek ieder, die een eed had af

te leggen, de hand moest steken, en dat den valschen getuige de hand afbeet, enz. Verder leest men er in, „hoe Virgilius de schoone stad Napels fondeerde” ter wille van „des Soudaens dochter”, die hij uit Babylon schaakte en door de lucht heen naar Rome voerde; en verder, hoe hij door eene jonkvrouw, op wie hij verliefd was geraakt, ten spot van iedereen buiten het venster werd gehangen in eene mand, waarin zij beloofd had, hem naar boven te zullen trekken; maar ook, hoe zwaar hij haar daarvoor strafte door al de vuren te Rome te laten uitgaan en iedereen te verplichten zijn vuur te komen aansteken aan haar, die daartoe naakt op eene stellage ten toon moest staan.

Sommige romans zijn ook bij ons omwerkingen in proza van oudere rijmromans, zooals de „Historie van de vier Heemskinderen” (1490), eene prozabewerking van den reeds door ons besproken roman „Van Renout van Montalbaen”, en „Die Schoone hystorie van Malegijs, die dat vervaerlijck paert Rosbeyaert wan en die veel wonderlijcke ende avontuerlike dingen bedreef in zijn leven met zijn consten”, een der omvangrijkste prozaromans, al heeft de bewerker den oorspronkelijken rijmroman van „Madelghijs” dan ook zeer merkbaar moeten besnoeien, om niet al te veel van het geduld zijner lezers te eischen. Evenzeer is de Roman van Limborch aanmerkelijk bekort in het prozaverhaal, de „Schoone hystorie van Margarieten van Lymborch”, dat in 1516 te Antwerpen verscheen bij Willem Vorsterman, die zich vooral door het uitgeven van prozaromans verdienstelijk maakte en bij wien o.a. ook omstreeks denzelfden tijd gedrukt is de „Schoone historie van Huyghe van Bourdeus”. Ontwijfelbaar is ook de „Historie van Floris en Blanchefleur” (van omstreeks 1520) eene omwerking van den vroeger door ons behandelden roman van Diederic van Assenede; en evenzoo mogen wij een nu verloren rijmroman als grondslag aannemen voor „Een schone ende miraculeuse Historie van den Ridder metter Swane”, de geschiedenis van Helias, die wij vroeger reeds mededeelden.

In „Den droeflijcken strijt opten Berch van Roncevale in Spaengen geschiet, daer Roelant ende Olivier metten fleur van Kerstenrijck verslagen waren”, hebben wij ook wel te maken met eene omwerking in proza van een ouden ridder-

roman, namelijk het beroemde Roelandslied, maar daarvan is slechts een gedeelte in proza overgebracht, terwijl groote stukken den versvorm hebben behouden en alleen wat gemoderniseerd zijn. Bovendien is het slot aangevuld uit de kroniek van Pseudo-Turpinus, den omwerker echter alleen uit de tweede hand bekend, terwijl de geheele roman ook nog vrij wat in prozavorm ontleend schijnt te hebben aan den Roman der Lorreinen en wel juist aan die gedeelten daarvan, die nu in onze taal verloren zijn. Als een soort van compilatie staat deze prozaroman bij ons alleen; en zoo onderscheidt hij zich ook van alle andere doordat het verhaal er telkens van den prozavorm in den versvorm overgaat.

Toch kan men ook in de andere prozabewerkingen van oude ridderromans (behalve in de Historie van de vier Heemskinderen, die wat ouder schijnt te zijn dan de andere) grootere of kleinere stukken in versvorm vinden te midden van het proza; maar die stukken juist zijn niet aan de oorspronkelijke romans ontleend en kenmerken zich zoowel door de taal als door den vorm der rijkrijmende, dikwijls strophische verzen als het werk van den tijd, waarin het volksboek werd gedrukt, dus als het werk van den rederijker. Ook kunnen zij dikwijls zonder eenige schade voor het recht verstand van het verhaal worden weggelaten. Zij hebben meestal een lyrisch karakter en zijn dan soms ontboezemingen der in het volksboek sprekend ingevoerde personen. In de „Historie van Malegijs" komt een beurtzang voor, in die van „Margarieten van Lymborch" en van „Buevijne van Austoen" treffen wij berijmde samenspraken aan, en in de „Historie van Alexander van Metz" vinden wij zelfs eene episode, die aan een fragment uit een tooneelspel in verzen zou kunnen doen denken, omdat daarin meer dan twee personen met elkaar spreken. Toch is er geene voldoende reden om in dit volksboek de omwerking van een tooneelstuk te zien, zooals in een paar andere volksboeken.

Bijna geheel in (de blijkbaar oorspronkelijke) verzen toch, met slechts enkele prozaregels er tusschen, hebben wij eenige eigenaardige volksboeken, die een tooneelstuk geheel of gedeeltelijk in verhaalvorm hebben omgezet. Wij kennen er van dien aard drie, namelijk 1o. „Een seer ghenoechlike ende

amoroeze historie van den eedelen Lansloet ende die scone Sandrijn" (omstreeks 1486 te Gouda uitgegeven), die wij reeds vroeger als abel spel leerden kennen, 2o. „Een schone historie van Mariken van Nimwegen" (in het begin der 16de eeuw te Antwerpen gedrukt) en 3o. „Die historie ende dat leven van den heylighen heremyt, vrient Gods, Jan van Beverley (gedrukt in 1543). Beide laatste volksboeken zullen wij later gelegenheid hebben als tooneelstukken te bespreken. Alleen het eerste van beide schijnt de zestiende eeuw overleefd te hebben en verdiende dat ook om de vele voortreffelijke eigenschappen, die het bezit.

V.

De oorsprong der Rederijkerskamers.

Reeds zagen wij, dat ook in het bewerken van prozaromans de rederijkers soms de hand hebben gehad, zooals uit het karakter van de er tusschen gevoegde verzen blijkt; dikwijls zal dus ook wel het proza aan hen mogen worden toegekend. Ook onder de wereldsche liederen, die wij bespraken, zijn er zeker vele door rederijkers gedicht. Aan sommige liedjes is dat ook duidelijk te zien, vooral aan de eigenlijk lyrische met een didactisch tintje en aan de minneliederen, want de verhalende kunnen moeielijk aan hen worden toegeschreven. Die, welke uit hunne kringen voortkwamen, hebben niet zelden refrein, ja ook zelfs bij kortere strophen den voor rederijkers kenmerkenden stokregel. Wat den geest betreft, zijn zij meer galant dan sentimenteel, meer vernuftig dan naief, meer ernstig dan dartel. In den vorm zijn zij minder eenvoudig, meer kunstig of zelfs gekunsteld. Verfranschte taal en onnederlandsche zinbouw hinderen er ons in. Beeldspraak is er schering en inslag; bloemrijke vergelijkingen, ook in den letterlijken zin des woords, komen er in menigte in voor, zoodat in de minneliederen de geliefde dikwijls een „schoon bloemken reyn acoleye", eene „welriekende eglentier, een reyn bloemken rosiere, balsomeye of violier" genoemd wordt. Verder begint de invloed der classieke mythologie zich bij de rederijkersliedjes te doen gelden, ofschoon Venus toch ook al reeds vroeger werd aangeroepen.

Deze karakteristiek van het lierdicht der rederijkers geldt

echter meer bijzonder voor de zestiende eeuw, toen er al sprake was van Rederijkerskamers, want die naam is betrekkelijk jong. Het is eene volksetymologische vernederlandsching van „Cameren van rhetorike", en zelfs die naam zal hier wel nauwelijks vóór het midden der vijftiende eeuw gebruikt zijn, evenmin als die van „retrosijn, rhetoricien", die in Noord-Frankrijk reeds in het midden van de veertiende eeuw voorkomt. In het begin van de vijftiende eeuw heeten de leden der vereenigingen, die later rederijkers of retrosijns zouden genoemd worden, nog maar alleen „gesellen van der kercke" of „gesellen van der conste". Ook schijnen zij toen met den naam van „gesellen van den spele" te zijn aangeduid, ofschoon daaronder ook de oudere speellieden kunnen verstaan worden en evengoed de kerkelijke koorzangers, die trouwens van de rederijkers aanvankelijk niet geheel te onderscheiden zullen zijn en op sommige plaatsen met de rederijkers identiek zijn geweest.

De oorsprong der Rederijkerskamers toch is in de eerste plaats te zoeken in den godsdienst, en dat godsdienstig karakter hebben zij nooit verloochend, zelfs niet in den tijd, toen zij vijandig tegen de kerk optraden. Verder waren die kamers in oorsprong vereenigingen, waarvan de leden, verbonden door den band der gemeenschap, met elkaar samenwerkten, en wel zóó dat het individueele opging in het algemeene. Zonder den invloed van den godsdienst zou zulk eene samenwerking op het gebied der poëzie nauwelijks mogelijk geweest zijn. Die arbeid was aanvankelijk een offer, aan kerk en godsdienst of, wil men, aan God en zijne heiligen gebracht: wie het bracht, kwam er minder op aan; dat God het ontving was de hoofdzaak. Toen later de eerzucht der kamers werd opgewekt door de wedstrijden, verkeerde die toewijding wel in roembejag, maar nog altijd bleef de individu op den achtergrond: alle eer werd ingeoogst door de kamers als zoodanig. De dichtwerken werden, indien zij het licht zagen — wat eerst laat geschiedde — geteekend met de zinspreuk (of devies) der kamers, later ook wel met de zinspreuk van den dichter, maar uiterst zelden, en zeker wel niet vóór de tweede helft der zestiende eeuw, met zijn naam.

Men mag de Rederijkerskamers niet beschouwen als ver-

eenigingen, die opzettelijk waren opgericht ter beoefening van de poëzie of zelfs van de rhetorica, genomen in den ruimsten zin met insluiting van de uiterlijke voordracht; integendeel, de vereenigingen zelf bestonden reeds lang, vóór zij zich aan de rhetorica wijdden, met een ander doel. Zij heetten aanvankelijk „confrerieën" of „broederschappen" en dagteekenen reeds van de dertiende, in Noord-Frankrijk misschien zelfs al van de twaalfde eeuw. De leden daarvan bedoelden ook als leeken, schoon onder leiding van een geestelijke, die dan „deken" werd genoemd evenals de hoofdman der gilden, het hunne bij te dragen tot vermeerdering van den godsdienstzin en den luister van den openbaren eeredienst. Dat laatste deden zij vooral door plechtig deel te nemen aan de groote ommegangen of processies op hooge feesten, waaraan, ook door het geven van stomme vertooningen op wagens (wagenspelen), vrij wat geld en moeite werd te koste gelegd.

Hun eigen godsdienstzin toonden zij door werken van liefdadigheid, ziekenverpleging en spijsuitdeeling, en ook door bijzondere vereering van verschillende heiligen, vooral van Maria, te wier eere zij menigen rozenkrans baden, waarnaar sommige van die vereenigingen zich, in navolging van eene Keulsche, „broederschappen van den rozenkrans" noemden, of, zooals in Noord-Frankrijk, „Confréries de Notre Dame du Puy". Eene dergelijke werd o.a. reeds in 1229 te Valenciennes opgericht en schijnt al zeer spoedig ter eere van de H. Maagd gedichten („serventois" en „envois") te hebben gemaakt. De gedachte, dat Maerlant tot zulk eene broederschap ter eere van Maria zou behoord hebben, is wel eens bij mij opgekomen, zonder dat ik er echter het bewijs voor kan leveren. Wèl mogen wij aan zulk eene broederschap van Onze Lieve Vrouwe een groot deel toeschrijven van de liederen en gedichten voorkomend in het handschrift, dat o.a. ook twee glossenliederen van omstreeks 1400 bevat, gemaakt door den Bruggeling Jonkheer Jan van Hulst: „Salve Regina" van 23 clausulen, ieder van dertien verzen (rijmschema aabaab/bbabbaa) en een „Ave Maria", vervaardigd voor en ter herinnering aan „peilgrinen van Brugge", die „ter eere van Onser Vrouwen" eene bedevaart ondernamen. Anderen noemden zich broeders van het H. Kruis (te Kortrijk), van den H. Geest (te Brugge), van de H. Drie-

voudicheit (te Delft). Kwamen die broederschappen door giften en legaten in goeden doen, dan konden zij zich zelfs de weelde van eene eigen kapel of een eigen altaar in eene hoofdkerk veroorloven, waar dan de zielmissen voor hare vroegere leden gelezen werden, want de toenemende vrees voor de martelingen van het vagevuur, en de verzekerdheid, dat zielmissen daarvan konden verlossen, droeg niet weinig bij tot den bloei der broederschappen. Wie er lid van werd, kocht zich door zijne jaarlijksche bijdrage, die daarom „dootscout" genoemd werd, niet alleen het voorrecht eener eerlijke begrafenis door zijne gildebroeders, maar ook de zekerheid, dat er na zijn dood door den kapelaan der broeders zielmissen over hem zouden gelezen worden.

Deze broederschappen nu ontwikkelden zich langzamerhand tot rederijkerskamers, toen onder hunne verschillende godvruchtige handelingen er ééne op den voorgrond begon te treden: het verhoogen van de plechtigheid der kerkelijke feesten door het vertoonen van stichtelijke tooneelstukken. Misschien gebeurde dat hier, evenals in Noord-Frankrijk, reeds in de 14de eeuw, maar stellig omstreeks 1400, denzelfden tijd waaruit ook te Parijs de „Confrérie de la Passion" bekend is. In de middeleeuwsche letterkunde zijn die geestelijke broeders de dichters der tooneelstukken en de onbezoldigde tooneelspelers tegelijk.

Dat zij met geestelijke of kerkelijke spelen begonnen, lag in den aard der zaak, want evenals het heidensch tooneel der Grieken uit den eeredienst was voortgekomen en nog lang uitsluitend met de godsdienstige feesten in verband bleef staan, zoo is ook het Christelijk tooneel geworteld in den ritus der kerk en bleef het ook nog lang aan de hooge feesten der Christenheid verbonden. Reeds lang was het in de kerken de de gewoonte geweest om in de lijdensweken, vooral op Goeden Vrijdag, en op het daarop volgende Paaschfeest aan het kerkgezang (de antiphoniën, responsoriën), een eenigszins dramatisch karakter te geven, ongeveer zooals onze oratoriën dat bezitten. De stukken uit de evangeliën, die daarbij werden voorgedragen, vormden het recitatief, als de evangelist zelf aan het woord was; maar werden er woorden van Christus, van Pilatus of van een der andere in het verhaal voorkomende personen

aangehaald, dan trad voor ieder van deze een afzonderlijk zanger, dikwijls een priester, sub-diaken of koorknaap op, die dan als tenor- of baspartij die woorden zong en daarmee Christus, Pilatus of wie ook als het ware voorstelde. Recitatief en soli werden dan door het koor beantwoord.

Spoedig schijnt het daarbij ook reeds gewoonte geworden te zijn, dat de zangers zich kenbaar maakten door hunne kleeding en dat zij dan ook reeds eenigermate eene voorstelling konden geven, volgt uit het toenemend gebruik om bv. van het graf niet alleen te spreken, maar het ook door een nagebootst graf te doen zien, waarop dan, na de verrijzenis, de in 't wit gekleede engel zich plaatste om de weenende vrouwen en Johannes en Petrus, die er zich heen begaven, toe te spreken. Bij de viering van Jezus' geboorte ging het evenzoo, en een nog bewaard gebleven antiphonarium, dat in de 12de eeuw door de kanunniken van St. Maria te Utrecht bij de nocturnae (of nachtdiensten) vóór het eigenlijk Kerstfeest gebruikt werd, geeft ons een volkomen juist denkbeeld van die liturgische beurtzangen, die overal, niet alleen hier te lande, maar ook buitenslands dezelfde waren, en een deel van den eeredienst uitmaakten. Ook daarbij is het dramatisch karakter der plechtigheid zeker verhoogd door de aanschouwelijke voorstelling van een „kerstnachtje": een stal met het heilig gezin, het kindeken in de kribbe, de traditioneele os en ezel, de herders knielende voor den in doeken gewonden Koning der wereld, en de drie koningen uit het Oosten, naderend in de richting van eene ster, die op een langen stok voor hen uit gedragen werd.

Van zulk eene primitieve vertooning, waarvan reeds in de eerste helft der 13de eeuw in den Dom te Utrecht sprake is, hebben wij, zooals die nog in 1498 te Delft gegeven werd, eene eigenaardige beschrijving, waaruit blijkt, dat dit zoogenaamde Drieconingspel met een ommegang begon. Zij luidt aldus: „Upten Sondagh nae dertienendach nader vesperen te drie uren soe worde hier gespeelt een spul van de priesters, die tot verscheyden doeren der kercke te pairde inne quamen rijden, elcx met zijn gheselscip vergaderende in 't midden der kercken; ende upten groeten orgel waren Engelen, singende *gloria in excelsis*, ende benede lagen die harders ende

speelden; ende daer quam een sterre scietende van after uut die kercke nae thoechoutair toe ende bleef dair staen wijsende die drie coninghen den nieuwen gheboren coninck, twelck ghemaect was mit levendighe persoenen upten hoghe outair, daer dese coninghen eensdeels sprekende ende eensdeels singhende hair offerhande deden."

Aanvankelijk was alles wat gesproken of gezongen werd Latijn; maar in Frankrijk hebben wij reeds uit de 12de eeuw in het spel *Des Vierges sages et des Vierges folles* een voorbeeld, dat de inhoud van het Latijn ook in de volkstaal werd herhaald; en opdat het volk alles te beter zou begrijpen, werd langzamerhand meer en meer het Latijn door de volkstaal verdrongen.

Wij bezitten uit het midden van de 14de eeuw een Passiespel, uit eene streek ten Zuiden van Maastricht afkomstig, waarin van het Latijn nog maar alleen verschillende zinnen over zijn, maar overigens alles in de volkstaal wordt gezegd. De liederen van het koor, die tusschen de voorstelling werden aangeheven, zooals de koorzangen van de Grieksche tragedie tusschen de dramatische handeling in, zijn zeker nog lang, waarschijnlijk altijd, de Latijnsche kerkhymnen gebleven. In de latere stukken vindt men ze alleen met een enkel woord aangeduid, maar zij handhaafden het musicaal element in deze stukken, dat er wezenlijk toe behoorde en niet over het hoofd mag gezien worden, evenmin als de stomme vertooningen, die tijdens de handeling te zien waren.

Naarmate nu deze liturgische plechtigheid meer en meer in stichtelijke vertooning voor het volk overging, daarom ook in de volkstaal plaats had en grooter omvang kreeg, had men voor die voorstelling ook meer personeel noodig, en waar was dat gemakkelijker te vinden, dan onder de leden der geestelijke broederschappen, die zich gaarne verdienstelijk wilden maken voor de kerk? Zij werden al spoedig de eigenlijke vertooners der „mysteriespelen", zooals zij heeten, hetzij bij verkorting voor „ministeriespelen" (als ontstaan uit „ministerium", kerkdienst), hetzij omdat daarin het groote mysterie van Gods menschwording en de verlossing der wereld door zijn kruisdood werd vertoond. De „kerstspelen" vertoonden van Jezus' leven wel niet meer dan de geboorte en hetgeen daarop onmiddellijk volgt, maar gaven daartoe toch ook in een voor-

spel de aanleiding te zien, die op de bedoeling der menschwording wees; en bij de „passie- en verrisenisspelen" werd evenmin die aanleiding achterwege gelaten.

Wanneer de broederschappen bij ons zulke stukken begonnen te vertoonen, is niet met zekerheid te zeggen: de ontwikkeling van liturgischen beurtzang tot mysteriespel heeft zoo geleidelijk plaats gegrepen, dat er wel geen bepaalde tijd voor zal zijn aan te wijzen, en wanneer wij hier en daar (vooral in stadsrekeningen) korte mededeelingen vinden van zulke spelen, dan blijft het nog altijd de vraag, of daarmee alleen stomme vertooningen, dan wel eigenlijke tooneelstukken bedoeld worden. De oudste mededeelingen, die vermoedelijk op wezenlijke mysteriespelen wijzen, dagteekenen althans van niet vroeger dan de allerlaatste jaren der 14de eeuw. In 1399 heet het te Dendermonde de gewoonte, dat om de vier jaar „Ons liefs Heren verrysenesse" vertoond werd, „herde devotelijc met vele ghesellen, daer mede spelende ende elc t'sine segghende ende bewysende". Uit eene mededeeling van 1412 blijkt het, dat de vertooning daar gegeven werd door „de priestren ende de ghesellen van der kerken." Sedert 1400 speelden de gezellen van der kerke te Deinze de Verrisenis; in 1401 werd die in Den Haag door de gezellen in de kerk vertoond; sinds 1411 traden de gezellen van der kerke te Damme met zulk een spel in de kerk op, en in hetzelfde jaar werd de Verrisenisse door „die goede lude van Sinte Jacobs kerspel" te Utrecht vertoond; in 1415 had dat daar des Woensdags na Paschen plaats, en na dien tijd worden de mededeelingen talrijker. Het eerste Kerstspel, dat ik aantrof, werd in 1400 door de priesters van Onzer-Vrouwenkerk te Damme op Driekoningen gespeeld. Dat in 1414 en 1418 op hetzelfde feest de gewoonte bestond, een spel van Herodes te vertoonen in den Utrechtschen dom, is bekend. De oudste Passiespelen vind ik opgegeven voor Lier in 1428 door de gezellen van der kercke, voor Damme in 1433 door priesters en andere gezellen.

Hadden die vertooningen aanvankelijk, ook krachtens haar oorsprong, in de kerken plaats, wat nog in de 16de eeuw niet geheel in onbruik was geraakt, al spoedig (bv. in 1399 te Dendermonde, in 1415 te Utrecht, in 1438 te Lier) vinden wij melding gemaakt van „spelen op 't kerckhof", later vóór de

kerk op de markt. Daar was dan een tooneel opgetimmerd, soms — niet altijd — van drie verdiepingen. De middelste stelde dan de aarde voor, door een valluik in verbinding gebracht met de bovenste, den hemel, waar God met zijne hemelsche heerscharen soms gedurende het geheele spel, soms alleen na het openschuiven van een gordijn te zien was, en met de benedenste, de hel, waarheen een opgesperde beweegbare drakenmuil toegang gaf en waar men de zielen kon zien branden en hooren kermen onder de folteringen door de duivels, die het comische element in het stuk brachten, met eene letterlijke vertaling van het Fransche „diablerie" bij ons „duvelrye" genoemd. Ook aan andere grappen, die op zonderlinge wijze den vromen ernst der vertooningen afwisselden, ontbrak het niet, nu den puriteinschen lezer tot eene ergernis, toen ook in het oog der geestelijkheid eene van harte gegunde ontspanning, wat al te grof nu en dan, maar als zoodanig in overeenstemming met hetgeen ook bij de klucht genoten werd door het volk, dat verfijnde geestigheid nog niet genieten kon en dit ook eigenlijk nu nog niet kan.

VI.

Mysterie- en Mirakelspelen.

Van de vele mysteriespelen, die er overal hier te lande vertoond zijn, is er ons maar één, uit het midden der 15de eeuw, bewaard gebleven: *Die eerste Bliscap van Maria*; maar daar het een type is, in alle wezenlijke bestanddeelen volkomen beantwoordend aan de vele dergelijke stukken, die wij uit de Fransche, Italiaansche, Engelsche en Hoogduitsche letterkunde kennen, kan het zeer goed dienen om ons een inzicht te geven in het karakter van deze stukken.

Het spel had eigenlijk moeten beginnen met eene voorstelling van Lucifers strijd en val, maar in den proloog wordt gezegd, dat men dat maar achterwege gelaten had; en zoo zien wij dan bij den aanvang van de vertooning in de hel Lucifer en Nijt overleggen, hoe zij den mensch ten val zullen brengen. Aan 't serpent wordt opgedragen, dat te beproeven, en daarop zien wij dan op het middentooneel de bekende paradijsgeschie-

denis vertoonen, eindigend met het optreden van God, die de ongehoorzamen bestraft en ze door zijn engel uit het paradijs doet verdrijven, waarna Adam de spade ter hand neemt om „met bitteren arbeyde" zijn „nootdorst te winnen". In de hel is er blijdschap. Lucifer „lacht dat hij scudt", want nu zijn de zielen der menschen zijn eigendom, als God ten minste eén rechtvaardig rechter is. Door Lucifer en Nijt opgevorderd om „na redene ende recht" te handelen, verwijst God het menschelijk geslacht, dat wegens de betoonde ongehoorzaamheid voor eeuwig verdoemd verdiende te worden, ter helle, en op Lucifers uitroep: „Helle maect feeste, het wert al onse, beide minste en meeste!" heeft er „groot gerommel en geruusch" in de hel plaats. Als Adam nu, oud en ziek geworden, in den kring zijner kinderen den tijd afwacht, waarop hij naar de hel zal moeten afdalen, zendt hij zijn zoon Seth naar het paradijs om daar aan den cherubijn, die het bewaakt, te vragen, of er niet nog eenig redmiddel bestaat, en deze geeft hem eene loot van den boom der kennis mee, die hij onder het hoofd van den stervenden Adam moet leggen. Eens zal zij opgroeien tot een boom, die het kruishout der verlossing zal leveren.

Daarmee is geëindigd wat wij het eerste bedrijf zouden kunnen noemen: het bedrijf van zondeval en straf, waarop dan het tweede volgt: het menschdom onder de wet. Het is weder in twee afdeelingen verdeeld, waarvan de eene in de hel, de andere in den hemel speelt. In de hel treffen wij de arme aartsvaders aan, klagende en kermende onder de harde roeden der duivelen en God smeekende om verlossing. Wij vinden er Adam en Eva, en ook David, Job en Jesaia, en de laatste voorzegt daar tot troost van zijne lotgenooten, dat er uit eene maagd een kind zal geboren worden, dat alles zal verlossen wat verloren was. Verheugt u, roepen de ongelukkigen nu samen uit, verheugt u, want die profetie kan niet liegen! Dit gedeelte van het mysterie is men gewoon het profetenvoorspel te noemen. Hier is het zeer kort en wordt het met „sanc of spel" besloten, en misschien wordt onder „spel" eenvoudig muziek verstaan, misschien ook wat elders heet een „figuerlick spel" of een soort van tableau vivant, zooals wij dat in andere stukken aantreffen. Zoo bestaat er een Platduitsch mysterie uit het eind der 15de eeuw, dat alle kenmerken draagt van uit

het Nederlandsch vertaald te zijn, waarin wij Abraham's offerande, Mozes in het braambosch, en Melchisedek's offer aantreffen, alle, zooals men weet, Oudtestamentische tafreelen, die door de middeleeuwsche symboliek werden opgevat als zinnebeeldige profetieën (typen) van Christus' kruisdood. Dat zulke uitgesproken of figuurlijk afgebeelde profetieën in het mysteriespel voorkwamen, is niet vreemd: immers in de tweede nocturne der liturgie van den advent wordt aan David en de profeten herinnerd, terwijl over 't algemeen in den adventstijd verschillende Messiaansche voorspellingen, vooral van Jesaia, gelezen werden.

De tweede afdeeling van het tweede bedrijf vindt haar oorsprong in de woorden van den, ook bij de tweede nocturne gezongen, 85sten psalm: „Barmhartigheid en waarheid hebben elkander ontmoet, gerechtigheid en vrede hebben elkaar gekust". Deze allegorie nu wordt in die tweede afdeeling met eenige uitbreiding voorgesteld. Bitter-ellende, op krukken en armelijk gekleed, komt uit naam van de oudvaders Innich Gebet aansporen om een gat te boren in den hemel en de hulp der Ontfermicheit Gods in te roepen voor de gevallen menschheid. Deze belooft als advocaat op te treden, en nu begint voor Gods troon in den hemel het uitvoerig geding tusschen Ontfermicheit, die genade, en hare zuster Gerechticheit, die eeuwige straf pleit. Het is de leer van Anselmus in actie. Daar treedt nu Waerheit op om den twist te beslechten. Zij verklaart, dat er één middel tot verlossing der menschen mogelijk is: een volkomen onschuldige moet vrijwillig met zijn dood boeten voor de algemeene schuld. Maar onder de menschen is zulk een onschuldige niet te vinden; onder de engelen wèl, maar deze verklaren alleen op Gods bevel, dus uit gehoorzaamheid en niet uit vrijen wil, de zware taak op zich te zullen nemen. Dan staat Gods Zoon op en biedt aan, de menschen te verlossen. De Heilige Geest ondersteunt zijn aanbod en God neemt het aan. Nu is het tijd voor den Vrede om op den voorgrond te treden en Gerechticheit geeft hem den kus der verzoening. Groote vreugde heerscht er in den hemel.

Het derde bedrijf voert ons naar de aarde terug, om ons de inleiding tot de verlossing der menschheid te vertoonen. Wij zien daar den ouden Joachim in den tempel, God zijn offer

brengend met de bede, dat hem nog een kind moge geschonken worden; maar de priesters beschimpen hem, alsof God hem de vadervreugd niet waard zou keuren. Op die wreede behandeling echter volgt eene heerlijke vertroosting, want God zendt zijn engel tot Joachim af om hem de geboorte eener dochter aan te kondigen. Weldra heeft het gerucht daarvan zich verspreid, de buren verheugen er zich in en Anna, zijne vrouw, heft in strophenvorm een danklied aan. Als het meisje geboren is, daalt een engel van den hemel neer om uit naam van God te bevelen, dat het kind „Maria" moet genoemd worden. Een nieuw tafreel vertoont ons, hoe drie jaar later de ouders na eenig overleg hun kind naar den tempel brengen om het daar in alle deugd te doen opgroeien. Gewillig gaat de jonge Maria er heen met hare vier gespeelkens: Wijsheit, Oetmoedicheit, Suverheit en Gehorsamheit; en nooit was er in den tempel zulk een heerlijk kind geweest, schoon en lieflijk boven alle vrouwen als de Sulamiet in het Hooglied. Zij leidde er eer een englen- dan een menschenleven; maar allengs naderde de tijd, dat zij huwbaar zou zijn. Zelve wil zij liefst hare reinheid aan God wijden; maar weer daalt een engel af, om te bevelen, dat alle mannen uit Davids stam met een drogen tak moesten komen tot Maria, en wiens tak in hare tegenwoordigheid zou bloeien, dien moest zij tot man nemen. „Gods werken sijn wonderlijc te verstane. Wie sal sijne wijsheit gronderen!" roepen de jongelingen uit, die allen branden van verlangen, tot gelukkig echtgenoot der heerlijke maagd te worden uitverkoren; doch te vergeefs. Eindelijk nadert ook beschroomd Jozef, de rechte Jozef, en ziet, aan zijn tak ontspruit de bloesem: Gods bruid wordt de zijne. Maar nog een tijd lang zullen zij afzonderlijk wonen, Jozef te Bethlehem en Maria te Nazareth, en in dien tijd komt de engel Gabriël op Gods bevel tot Maria, de gezegendste der vrouwen. „Wees gegroet", zegt hij tot haar „en verheug u, want de Heilige Geest zal over u komen en gij zult een zoon ter wereld brengen, Jezus, den zoon Gods", en Maria antwoordt: „Wat gij zegt moge gebeuren met mij, de nederige dienstmaagd des Heeren."

Zoo eindigt dit mysterie met de boodschaps des engels: de eerste bliscap van Maria. In een „naprologhe" wordt nu aan-

gekondigd, dat er in de zes volgende jaren nog zes andere stukken zullen vertoond worden, die de andere „bliscapen" van Maria zullen voorstellen, zooals er in zeven stukken „de seven droefheden" van Maria werden vertoond. Dat is ook gebeurd. Na de Ontvangenis is Christus' geboorte vertoond als de tweede bliscap, vervolgens de aanbidding der drie koningen, daarna de twaalfjarige Jezus in den tempel, dan Christus' opstanding en ten zesde de Pinkstervreugde, waarop dan als zevende bliscap Maria's verheffing ten hemel de reeks der voorstellingen besloot. Sinds 1444 is telkens een van die zeven stukken jaar op jaar den Zondag na Maria-Hemelvaart vertoond op de Zavele te Brussel na een plechtigen ommegang met een in 1348 van Antwerpen naar Brussel overgebracht Mariabeeld, dat den grootsten schat der Zavelkapel uitmaakte. Van zulk een bijzonder schitterenden ommegang in 1556, door Karel V en Philips II bijgewoond, kennen wij eene uitvoerige beschrijving, en tevens weten wij, dat de zevende bliscap nog in 1559 en 1566 door de Brusselsche rederijkerskamer „Het Corenbloemken" is vertoond.

Behalve de „eerste" is de „sevenste", de eenige, die ons bewaard gebleven is; maar een eigenlijk mysteriespel kan het stuk niet genoemd worden, want de handeling begint na de hemelvaart van Christus. Daarentegen heeft de dichter aan dit, blijkbaar veel oorspronkelijker stuk, vrij wat meer kunst besteed, dan aan het eerste, waarin hij de traditioneele stof te behandelen had, terwijl hem hier meer vrijheid gelaten was om eigen vinding met de overlevering te verbinden. Hij heeft er zich ook in bediend van verschillende kunstige versmaten, waarop zich de rederijkers meer en meer hebben toegelegd en waarin zij langzamerhand eene groote kunstvaardigheid verkregen, die dan echter ook weer in gekunsteldheid ontaardde, doch daarover behoeft bij dit stuk nog niet geklaagd te worden.

Wij zien er in, hoe Maria, eenzaam achtergebleven nadat haar zoon ten hemel gevaren is en zijne discipelen overal verspreid zijn, van St. Jan, die haar tot beschermer gegeven is, aan den berg Sion een klein huisje ontvangt om er in te wonen, en hoe zij de nagedachtenis haars zoon in eere houdt door dagelijks alle plaatsen, die hij eenmaal betrad,

vol eerbied en vol droefheid tevens te bezoeken. Dat wekt de ergernis der Joden op, die nu hun „potestaet" aansporen daar een eind aan te maken. Hij wil echter de moeder niet in haar rouwbetoon over haar kind storen en belooft alleen, dat hij na haar dood haar lijk zal laten verbranden, opdat de Christenen er niet gedeelten van als reliquieën zouden vereeren. Na het levendig gesprek der Joden vinden wij Maria in groote ongerustheid, daar zij in drie dagen niets van haar zoon gehoord heeft, die haar anders dagelijks zijn engel zond; maar God beveelt nu aan Gabriël, haar aan te kondigen, dat haar einde nabij is, en deze vertelt haar tevens, dat zij niet als andere menschen bij haar sterven den „viant" (den duivel) behoeft te aanschouwen, zoodat zij met blijdschap den dood te gemoet kan zien. St. Jan, die juist bezig is te Ephese te prediken, wordt op wonderdadige wijze in eene wolk overgevoerd naar Maria's woning, waarheen op dezelfde wijze ook de andere apostelen worden overgebracht, die de H. Maagd vóór haar uiteinde nog eens wenschte te zien. Nu legt zij zich neer tot sterven, maar Lucifer roept zijne dienaars op, om hare ziel te rooven: natuurlijk te vergeefs, want de engel Michaël bewijst eerst met schriftuurplaatsen, dat de Satan geene macht over hare ziel heeft, en daarna verdrijft hij de duivelen met geweld. Daarop wordt het lijk van Maria door de apostelen in het dal van Josaphat begraven, en de Joden trachten onder aanvoering van den potestaet het lijk te veroveren, maar door God met blindheid geslagen, moeten zij van hun voornemen afzien. Nadat ook Thomas uit Indië teruggekeerd is, gaan de apostelen gezamenlijk het graf binnen, maar vinden het ledig, en de lieflijke reuk, die er uit opstijgt, evenals de hemelsche spijs, die zij er in aantreffen, bewijst hun, dat Maria ten hemel gevaren is, om daar bij haar zoon als advocaat voor de zondige menschheid te pleiten.

Zoo is in 't kort de inhoud van dit stuk: het eenige, waarnaar wij de vele kunnen beoordeelen, die in de 15de en 16de eeuw ter eere van de Moedermaagd zijn vertoond. Evenals de zeven blijdschappen maakten ook wel *De seven Weeën van Maria* het onderwerp der spelen uit. Dat was bv. in 1494 het geval met eene vertooning te Mechelen, bijgewoond door Philips den

Schoonen, een spel, dat „vijf uren lanck duerde en nochtans niemanden verdrietelyck oft moeyelyck was; niemant en haeckte naar 't eynde".

Niet alle „Spelen van Onser Vrouwen", zooals zij gewoonlijk met een algemeenen naam worden genoemd, zullen zóó lang geweest zijn, noch haar geheelen levensloop hebben vertoond. Meestal schijnen zij slechts onderdeelen uit Maria's geschiedenis behandeld te hebben, althans men vindt vermeld een *Spel van der purificatie van Onser Vrouwen* (te Thielt in 1429), *Van Onser Vrouwen Claghe* (te Thielt in 1460), *Van Maria Boodschap* (te Leuven in 1531) en *Van der presentatie van Maria* (te Oudenaarde in 1565). Soms zijn het vertooningen van Mariamirakelen, zooals *De miracle van Cambroen* (te Oudenaarde in 1427, te Eecloo en te Thielt in 1450): het gerechtelijk tweegevecht, in 1322 geschied, tusschen een hoefsmid en een Jood, die het beeld van Maria beleedigd had, het *Spel van Theopheluse* (te Deinze in 1483) en het *Spel van Maria hoedeken* (1509) door CORNELIS EVERAERT, waarin een clerc, „Goet Gheselscip" geheeten, optreedt, die door een losbandig leven, vooral door verslaafdheid aan het teerlincspel, zooals wij ook in een aardig realistisch tooneeltje voor ons zien, in het ongeluk geraakt, maar door Maria gered en „van sondeghe gebreken bekeert" wordt, tot belooning voor de devotie, waarmee hij „daghelicx blommekens plucte int velt", om er een hoedeken van te maken, waarmee hij haar beeld bekranste.

Ook andere stukken werden door EVERAERT ter eere van Maria gedicht, zooals *'t Spel van Maria ghecompareirt by de claerheit* (in 1511 gespeeld te Nieuwpoort), *'t Spel van Maria ghecompareirt by der stede van Jherusalem in glorien gheresen* (in 1527 te Nieuwpoort gespeeld), *'t Spel van Maria ghecompareirt by den Scepe* (in 1530 te Wervick vertoond) en *'t Spel van Maria gheleken by den throon van Salomon,* in 1529 door de Veurner rederijkers gespeeld „ten Thuundaghe van Ypre". Dat zijn echter alle allegorische spelen, waarin het weefsel van symboliek niet alleen in verzen wordt verklaard, maar ook plastisch wordt toegelicht door vertooningen, soms van grooten omvang, die zich voor de toeschouwers opdoen, wanneer de gordijn wordt weggeschoven. Zoo bleef bv. in het laatstgenoemde stuk de troon van Salomo, het zinnebeeld van Maria, in wier schoot Jezus

rustte zooals Salomo in zijn zetel, voor ieder te zien, zoo lang het spel duurde. De toeschouwers werden dan daarbij geleerd, in het ivoor van den troon hare reinheid te zien, in het goud haar liefdegloed. De ronde vorm van den troon, waarop gewezen werd, was het beeld van haar oneindig onwankelbaar geloof. De twee handen, die den zetel voor wankelen behoedden, waren symbool van de beide groote werken, die de H. Geest in haar wrocht, namelijk hare zondeloosheid en hare bovennatuurlijke ontvangenis; en zoo bleef er geen stukje over van de vertooning, dat niet allegorisch werd verklaard. Daarbij bleef het echter nog niet. Ook kleine vertooningen kwamen in het stuk voor. Wanneer er bv. gesproken werd van Maria's onderdanigheid, werd er tegelijk eene vertooning gegeven van Abigaïl knielende voor David. Alles werd bovendien nader toegelicht door aanhalingen uit kerkvaders en door schriftuurplaatsen, soms op rollen geschreven en door de handelende personen in de hand gehouden, zooals wij ze ook dikwijls op miniaturen, houtsneden en kerkglazen afgebeeld vinden.

Afgezien van deze soort van allegorieën, behooren de spelen van Onser Vrouwen meestal tot eene bepaalde rubriek van kerkelijke spelen, die den naam van „mirakelspelen" dragen. Uit hun aard waren zij oorspronkelijk aan bepaalde kerken of plaatsen verbonden. Zij vertoonden de legende van den patroon, hetzij van de broederschap zelf, hetzij van de hoofdkerk der gemeente, waar deze gevestigd was; en was die kerk aan Maria gewijd, of was de broederschap zelf ter eere van Maria gesticht, dan was een Maria-mirakel van zelf de inhoud van het spel, en liefst een mirakel, dat op de eene of andere wijze met de kerk in betrekking stond.

Dat ook de gedramatiseerde legenden van heiligen mirakelspelen genoemd werden, volgde uit den inhoud der legenden, die meestal in twee deelen verdeeld waren 1°. het leven van den heilige, 2°. de wonderen door hem of zijne reliquieën na zijn dood verricht. Het oudste legendespel, dat vermeld wordt, is *De passie van Sente Aechte*, in 1409 te Thielt in Vlaanderen vertoond; het oudste, dat ons bewaard is gebleven, *'t Spel van Sinte Trudo*, in de 16de eeuw door CHRISTIAEN FASTRAETS gedicht en later zelfs (door Petrus Crullus a Ghinghelim in 1565) in Latijnsche verzen vertaald. Van de twee

deelen, waaruit het bestaat, werd het eene jaar het eene, het andere jaar het andere op den naamdag des heiligen (23 Nov.) vertoond, blijkbaar door eene Limburgsche kamer, die St. Odilië tot patrones en de acoleien tot blazoen had. Met de mysteriespelen heeft het gemeen, dat het ons God op zijn troon vertoont, en dat ook de duivels, Lucifer, Baälberith (duyvel der gramschapen) en Leviathan (duyvel der hoverdyen) er eene groote, natuurlijk komieke, rol in spelen.

Ook aan andere reliquieën dan van heiligen werden mirakelen toegeschreven, en ter eere van de kerk, waar zij bewaard werden, vertoonde men dan soms speelsgewijs de geschiedenis der verrichte mirakelen. Dat in 1521 te Thielt een spel *Van de Invencio van den heleghen Cruce* (door Keizerin Helena) vertoond werd, doet mij vermoeden, dat daar destijds een stuk van het kruis werd bewaard. Zeker is het, dat een vroeger in het dorpje Nieuwervaart bewaard en later naar Breda overgebracht miraculeus sacrament door den rederijker SMEKEN tot onderwerp genomen werd van zijn *Spel van den H. Sacramente van der Nyeuwervaert*, dat voor 't eerst in 1500 te Breda is vertoond, nadat in vroegere jaren het feest van het sacrament alleen door een plechtigen ommegang was opgeluisterd.

In dit stuk zijn het alweer een paar duivels, die er eene rol, zelfs eene hoofdrol, in vervullen, namelijk Sondich Becoren en Belet van deughden. Zij vangen het spel aan door te overleggen, hoe zij zullen verhinderen, dat eene onder den grond in een moer bedolven hostie gevonden of althans in hare waarde erkend wordt; doch zij ijveren te vergeefs. Jan Bautoen, die in het moer aan het graven is, vindt in tegenwoordigheid van twee vrouwen het sacrament, dat in zijne handen begint te bloeden en dat hij daarom als een groot wonder naar den prochiaen brengt, die er terstond de groote waarde voor zijne kerk van inziet. Het baart dan ook veel opzien en van alle kanten stroomt men er heen, maar door inblazen van de duivelen twijfelt de bisschop van Luik aan de echtheid van het sacrament en hij zendt Meester Macharius om het te onderzoeken, zooals dan ook vervolgens vertoond wordt. De beide duivels weten hem echter op het vermoeden te brengen, dat men hem tracht te bedriegen, en daarop geeft hij vijf prikken in de hostie, die door te gaan bloeden hare echtheid bewijst. Verder

vertoont het stuk in afzonderlijke tooneeltjes eenige wonderen, door het sacrament verricht tot groote ergernis van de beide duivelen, die ze telkens te vergeefs trachten te verhinderen. Eindelijk zien wij, hoe de bisschop vân Luik bevel geeft, dat de heilige hostie naar Breda zal worden overgebracht, omdat het dorpje Nieuwervaart door den St.-Elizabethsvloed van 1421 midden in verdronken land is komen te liggen en dus moeielijk te bereiken en daardoor in verval geraakt is. In 1449 had de overbrenging plaats en in 1463 is te Breda ter eere van het sacrament eene broederschap gesticht, die blijkbaar het stuk heeft vertoond. Bij den beeldenstorm is het sacrament zelf verloren gegaan.

VII.

Karakter en beteekenis der Rederijkerskamers.

Toen de leden der broederschappen eenmaal als liefhebber-tooneelspelers waren opgetreden, gingen zij ook wereldsche stukken vertoonen en begaven zij zich met kluchten of esbatementen ook op het gebied van de sottengilden, die daarmee en met tafelspeelkens reeds vroeger den Vastenavond en het Driekoningenfeest hadden gevierd. Langzamerhand schijnen deze sottengilden met de geestelijke broederschappen tot rederijkerskamers samengesmolten te zijn: althans daaruit zal men naam-, blazoen en zinspreuk of devies van sommige kamers moeten verklaren.

Dat de kamer van „St. Barbara" te Kortrijk (reeds in 1427) haar ontstaan aan een sottengilde te danken had, valt te vermoeden uit hare kenspreuk „Godt voedt veel Sotten", evenals van „De Zonnebloem" te Arnemuiden wegens hare spreuk „Plomp van verstande" en die van „St. Barbara" te Veurne met „Van Sinnen jonck". De leden van eene andere Veurnsche kamer noemden zich „de Sorgeloosen" (reeds in 1424) en hadden tot devies „Aerm in de borse", terwijl te Loo in Veurnerambacht reeds in 1450 ook eene kamer „Jonc van sinne" bestond naast twee andere kamers, waarvan de leden, vermoedelijk naar hun gewaad, zich „de Groenaerts" en „de Royaerts" noemden. Te Wervick had men sinds 1500 „de Droogaers",

terwijl de Gentsche kamer van St. Agneta reeds in 1449 „de boomloose mande", en de kamer te Neckerspoel „het boonbloemken" tot blazoen had gekozen.

Verreweg de meeste kamers echter hadden een geestelijk blazoen en devies of noemden zich naar haar beschermheilige, zooals die van Thielt naar St. Jan-Baptist (reeds in 1416), die van Dendermonde, wier leden ook „de Rosiers" heetten, naar St. Dorothea (sinds 1478), die van Hasselt in Oost-Vlaanderen naar St. Katharina (reeds in 1482), evenals eene kamer te 's-Hertogenbosch en te Aalst. Eene andere Kamer te Aalst (ook reeds bevestigd in 1475) heette, evenals eene der vijf Gentsche kamers, naar St. Barbara. Te Veere had men de „St. Anna's kinderen", terwijl ook „het Jenettebloemken" te Lier St. Anna tot patrones had. De andere Liersche kamer, die St. Gommaer tot patroon had gekozen (reeds in 1479) noemde zich naar diens groenenden wandelstaf „De groeyende boom" (met de spreuk: „'t Dor wordt groeyende"). Te Kortrijk hadden de Fonteinisten St. Antonius tot patroon (sinds 1510, spreuk: „Tijdverlies") en te Brugge bestond reeds in 1500 de bekende kamer „De drie Santinnen" (nl. St. Maria Magdalena, St. Katharina en St. Barbara) met de spreuk „Die lijdt verwint".

Ook de Moedermaagd was niet zelden de patrones der kamers, zooals van „'t Mariencransken" te Brussel (spreuk: „Minnelijck accoort") en van de Gentsche kamer „Die Lely" met de spreuk: „Marien t'eere", die reeds in 1478 eene kapel „van Onser Vrouwen achter den hoghen choor in St. Jacopskercke" had. Ook de kamer „De Doornecrone" was reeds in 1490 verbonden aan de kapel van „Onse Vrouwe ter Nood Gods" te Nieuwpoort, terwijl te Middelburg de naam der kamer „het Bloemken Jesse" (sinds 1430, spreuk: „In minnen groeyende") Maria zinnebeeldig aanduidde als de jonge loot aan den afgehouwen stam van Jesse of Isaï ontspruitend. Ook andere kamers zullen hetzij Maria, hetzij een heilige tot patrones of patroon gehad hebben, al blijkt dat ook niet onmiddellijk uit naam of kenspreuk.

Op geestelijken oorsprong wijzen verder blazoen en devies van „Het Boeck" te Brussel (sedert 1401, spreuk: „Om beters wille"), omdat daarmee, blijkens het blazoen, het boek met de zeven zegelen uit de Apocalyps bedoeld wordt; van „De

Heilige Geest" te Dixmuiden (reeds in 1424) en te Brugge (reeds in 1442, spreuk: „Mijn werc es hemelick"); van „De Fonteine" te Gent (sinds 1448, spreuk: „Alst past bi appetite") en te Dordrecht (spreuk: „Reyn geneucht"), waaronder de fontein des levens verstaan werd met drie stralen „sproeyende in teekene der helegher Triniteit"; van „Moyses doorn" of het brandende braambosch te 's-Hertogenbosch (spreuk: „In vierícheyt groeyende"); van „De Pellicaen" te Haarlem (sinds 1503, spreuk: „Trou moet blijcken"), het symbool van Christus, die uit liefde zijn bloed vergoot; en van „Het H. Cruus" te Kortrijk (reeds in 1451, spreuk: „Minnelyck van herten deurt cruus ons Heren"). Kruisbroeders, zooals deze heetten, vindt men ook op andere plaatsen, evenals broeders van het H. Sacrament.

Andere kamers ontleenden haar devies aan het Latijn van de Vulgaat, zooals de oudste van alle, die reeds uit de veertiende eeuw dagteekent, de „Alpha en Omega" te Yperen met de spreuk: „Spirat ubi vult"; de „Peoene" te Mechelen (reeds in 1471) onder patronaat van St. Jan, met „In principio erat verbum"; de „Heilige Geest" te Oudenaarde (reeds in 1478) met: „Pax Vobiscum"; de „Olijftak" of het H.-Geestgilde te Antwerpen (sinds 1510) met „Ecce gratia"; het „Eglentierken" te Hoogstraten (bevestigd in 1534) met „Caritas"; en de „Korenbloem" te Thienen met „Filius meus dilectus", d.i. „mijn verkoren zoon of (ver)koren-bloem".

Naar bloemen zijn een groot aantal kamers genoemd, en ook dat wijst weer op een godsdienstigen oorsprong, want niet alleen werden verschillende heiligen zinnebeeldig door eene bloem aangeduid, maar ook was van elke der hoofddeugden van Maria eene bloem het symbool. De Korenbloem was ook de naam van eene bekende kamer te Brussel met de spreuk: „Jeucht sticht vreucht", terwijl te Reimerswaal reeds in 1496 eene kamer „De drie korenbloemen" heette, met de spreuk: „In minne versaemt". Het Kersouwken (of madeliefje) was als naam gekozen door eene kamer van Leuven (reeds in 1496) en ook door de kamer van Pamele (Oudenaarde), die omstreeks 1482 vermeld wordt (spreuk: „Jonst souct const") en zich gesteld had onder de bescherming der nederige en lieftallige Moedermaagd, waarvan dit lieve bloempje het zinne-

beeld was. Naar de Roos, van ouds het symbool van liefde en jeugd (reeds in het Hooglied), heette de kamer te Leuven (in 1468 het eerst vermeld, maar waarschijnlijk veel ouder, met de spreuk: „Minne ist fondament") en die te Thielt, waarschijnlijk, blijkens haar spreuk „Ghebloeyt int wilde", eene wilde roos. Te Hasselt in Limburg bestond sinds 1515 de kamer „De roode Rose" met de spreuk: „Hitte vercuelt" en te Schiedam „De roo Rosen" met: „Aensiet de jonckheyt". Te Ninove had men al in 1452 eene kamer „De witte Waterrozen" met de spreuk: „Al vloeyende groeyende". Als beeld der reinheid van Maria gold de Lelie, naar welke niet alleen eene Gentsche kamer en later eene kamer te Tongeren heette, maar ook sinds 1470 eene kamer te Diest met de spreuk: „Reyn bloeme". Eene andere kamer te Diest noemde zich sinds 1502 naar „de Christus oogen" (d.i. de lychnis coronaria), met de spreuk: „Christus oogen doorsien 't al", terwijl de lychnis diurna of „Het Jenettebloemken" (reeds in 1479) den naam gaf aan eene kamer te Lier met het devies: „Uut jonsten versaemt". Te Antwerpen noemde zich sedert 1400 de hoofdkamer, waarmee later het schildersgilde zich vereenigde en die toen St. Lucas als patroon aannam, „De Violiere", met dezelfde spreuk: „Uut jonsten versaemt". Het blazoen vertoont den stier van St. Lucas te midden van violieren.

De Goudsbloem, waaronder, blijkens de blazoenen, zoowel Christus als Maria met het Christuskind verstaan werd, gaf haar naam aan kamers te Antwerpen (reeds in 1488, spreuk: „Groeyend in deuchden"), te St. Nicolaas in 't land van Waas (spreuk: „Behouden simpel van sinne"), te Vilvoorde (spreuk: „In liefden groeyende") en te Gouda (sinds 1437, spreuk: „Uut jonste begrepen"). Evenals te Vlissingen had men ook te Rotterdam „De blauwe Acoleye" (spreuk: „Met minne versaemt") en te Leiden „De witte Acoleye" (sedert 1498, spreuk: „Liefd' ist fondament"). De Rotterdamsche kamer had het neerdalen van den H. Geest op het Pinksterfeest tot blazoen, de Leidsche de koperen slang in de woestijn; doch die blazoenen zullen wel eerst van na de Hervorming dagteekenen. Naar de Lischbloem heette eene kamer te Mechelen (spreuk: „Minne verwint") en naar de Distelbloem die te Sluis (reeds in 1496, spreuk: „Van 't oude nieuw"). Met zinspeling op den nardusbalsem, waarmee

de vrome discipelin de voeten van Jezus overgoot, noemde zich de kamer te Goes „De Nardusbloem" (reeds in 1481, spreuk: „Met gantscher herten"). De kamer te Bergen-op-Zoom had zich al in 1472 eene ideëele bloem gekozen, namelijk „De Vreuchdebloem", waaronder Maria werd verstaan. De in 1504 opgerichte jonge kamer te Haarlem noemde zich „De Wijngaertrancken" met de spreuk: „Lieft bovenal", en met zinspeling op de leden der gemeente van Christus die de ware wijnstok is.

Dat in een tijd van zinnebeelden en toespelingen ook woordspelingen in naam of devies niet konden uitblijven, spreekt van zelf. Had de Goudsche kamer blijkbaar niet zonder bedoeling de Goudsbloem gekozen, Hulst koos voor hare kamer den naam van Hulstbloem (reeds in 1483, met de spreuk „Reyne minne") en die van Aarschot heette „Het Aerschot of tarwebloeisel" (spreuk: „door jonst en min"). Deinze speelde met haar naam in de spreuk „Deynse om een beter" voor hare kamer „'t Kindeken Jesus". Te Delft behooren naam en devies woordspelend bij elkaar. De kamer toch, die daar reeds in 1487 bestond, heette „De Rapenbloem" en de spreuk luidde: „Wij rapen geneucht". Zoo was het ook te Herenthals: de kamer „'t Cauwoerken" of de kalebas had reeds in 1478 tot devies: „Scuut qua-woerden". Nog vernuftiger gingen de Turnhouters te werk: de spreuk van hunne kamer „Het Heibloemken" luidde: „Wy heibloemkens bieën vrucht (d.i. bieden vrucht of bijenvrucht) met bly scapen (d.i. blijdschap of blijde schapen)", natuurlijk zinspelend op de bijen en schapen als den rijkdom van de Turnhoutsche heide. Ook de spreuk van de Amsterdamsche kamer „De Eglentier" was woordspelend: het blazoen vertoont Christus, hangende aan een in kruisvorm gegroeiden eglentier, en de spreuk „In Liefd' bloeyende" doelt dus zoowel op het bloeien van den boom als op het bloeden van Christus' wonden. Vooral de jongere Hollandsche kamers kozen dikwijls namen, die woordspelend pasten bij den naam van het dorp, waar zij gevestigd waren.

In de uitvoerigheid, waarmee hier namen en spreuken der kamers behandeld zijn, zie men geene poging, zelfs geene neiging om een groot aantal kamers op te sommen, want dan zouden er nog gemakkelijk een paar honderd andere bijge-

voegd hebben kunnen worden, maar een middel om uit naam en spreuk het karakter der kamers in 't algemeen te doen kennen, wat op geene andere wijze zoo beknopt en aanschouwelijk tevens kon worden gedaan.

Op het bezit van verreweg de meeste kamers kon Vlaanderen zich beroemen. Dáár werden zij ook meer en meer tot op de kleinste dorpen gesticht, terwijl er in de steden gewoonlijk verscheidene waren. In Brabant trouwens was het aantal kamers ook al spoedig opmerkelijk groot, doch in Limburg bleven zij zeldzaam. Wat de Noordelijke gewesten betreft, sloot Zeeland zich al zeer vroeg in dezen bij Vlaanderen aan met ongeveer vijftien kamers. In Zuid-Holland waren er in de voornaamste steden al tamelijk vroeg cameren van rhetorica en na den Opstand ging het ook daar zooals vroeger in Vlaanderen: in allerlei dorpen werden er opgericht, zelfs nog in de zeventiende eeuw. In Noord-Holland daarentegen was het aantal kamers zeer gering: behalve die te Haarlem en te Amsterdam, was er maar ééne oude kamer: „'t Groen Lauwerier" van Alkmaar (spreuk: „In jeucht groeyende"), die reeds in 1494 schijnt te hebben bestaan. In het Sticht hadden in de zestiende eeuw alleen Utrecht en Amersfoort kamers van weinig beteekenis: Utrecht reeds in 1529 „de gesellen van der Violetten", Amersfoort wat later „de broederschap van St. Hieronymus."

Onder al deze kamers waren er enkele, die meer op den voorgrond traden en den naam van „hoofdkamer" droegen. Voor Vlaanderen waren dat „De Alpha en Omega" van Yperen en „De Fonteine" van Gent, voor Brabant „Die Rose" van Leuven, terwijl de kamer „De Goudbloem" te St. Nicolaas hoofdkamer van het land van Waas genoemd werd. Deze oefenden een soort van patronaat uit over de kamers in het omliggende land en bevestigden dikwijls de stichting van nieuwe kamers, maar overigens waren alle kamers onafhankelijk van elkaar: desnoods zou men van een soort van bond der kamers kunnen spreken, maar dan moet men daarbij toch geenszins denken aan eene in afdeelingen gesplitste vereeniging, zooals de bonden van onzen tijd zijn.

Eene poging om de kamers in dien geest te centraliseeren is eens gedaan en wel door Philips den Schoonen, die in

1493 de Gentsche kamer „Jesus metter balsembloeme" tot eene „souvereine" kamer wilde maken, aan wier hoofd hij zijn kapelaan PIETER AELTUERS had geplaatst; maar aan de verordeningen, die deze kamer in 1505 als zoodanig uitvaardigde, stoorden de andere kamers zich niet, en er bestond geene macht, in staat haar daartoe te dwingen. De vorst toch, in de machtige Nederlandsche gewesten steeds genoodzaakt den burgers in het gevlij te komen, wachtte er zich wel voor, de voortdurend invloedrijker wordende kamers door heerschzuchtige maatregelen te ontstemmen en kwam den rederijkers liefst minzaam te gemoet. Zoo ook Philips de Schoone, die omstreeks 1500 zelf een vraagpunt ter oplossing aan de rederijkers voorstelde en daarvoor „eenen schoonen gouden rinck met eenen rijckelycken diamant voor den oppersten prijs" uitloofde en dien uitreikte aan JAN VAN DEN DALE van de Brusselsche kamer „Het Boeck", die in zijn tijd tot de vermaardste rederijkers behoorde en van wien een uitvoerig allegorisch refereindicht „De ure van der doot" in 1543 gedrukt en later meermalen, ook in eene Fransche vertaling, herdrukt is, evenals in 1528 onder den titel „De Stove" eene tweespraak van twee jonge vrouwen in eene badstoof, waarin de eene aan de andere den weg wijst om haar ontrouwen en drinklustigen man met geduld en zachtmoedigheid tot een goed echtgenoot te maken.

Philips de Schoone had bij zijne begunstiging van de rederijkers reeds een goed voorbeeld gehad aan zijn grootvader Karel den Stouten, die aan de Fonteinisten te Gent het voorrecht had gegeven „de porter robes et chapperons broudées de nostre devise du fusil et de nos couleurs de noir et de sanguin"; en ook zijn vader Maximiliaan was hun genegen en had dan ook aan de Oudenaardsche rederijkers onder leiding van ANDRIES VAN DER MEULEN te danken, dat de stad Oudenaarde, waar deze reeds in 1476 scepenclerc was, in 1485 zijne zijde koos tegenover Gent, tengevolge waarvan een hevige strijd tusschen beide steden ontbrandde, door VAN DER MEULEN ook gevoerd met het schrijven van „bittere invective tegen die van Ghent". Van dezen rederijker is „Een zuverlic boucxken van der ketyvigheit der menschelicker nature" in 1543, lang na zijn dood, gedrukt.

Ook Karel V begunstigde de rederijkers, en daar deze

vorsten dikwijls ook officiëel als beschermheeren der kamers optraden, werd het later de gewoonte ook ieder ander beschermheer met den naam van *prins* of zelfs — naar Maximiliaan en Karel V — met dien van *keizer* aan te spreken. Dikwijls werd tot hen onder dien titel het woord gericht aan het eind van een spel, maar regel was het bij de rederijkers, met eene slotstrophe (een envoy) tot hen de liederen en refereinen te besluiten. Met het woord „prins" vangt dan ook ieder slotcouplet aan, tenzij het daarvan eenvoudig het opschrift uitmaakt. Zelfs als er geen beschermheer was, mocht het woord „prins", zij het ook maar alleen als aankondiging van het slot, niet ontbreken: het kon dan in een drinkliedje gericht worden tot Bacchus, in een minneliedje tot de geliefde, die bv. werd toegesproken op deze wijze: „prince, ghi zyt myn allerliefste princesse". Later vindt men daarvoor ook „princesse" of „princerse" of wel een van „prins" afgeleid adjectief, zoodat het „envoy" dan begon met: „princelyc of princerselyc lief" of „princesselycke vrouwe."

Ook de stedelijke overheden begonnen de rederijkers op allerlei wijzen te begunstigen, want zij hadden dikwijls hunne hulp noodig. Dienden zij de kerk door met hunne vertooningen de kerkelijke feesten op te luisteren, aan hen werd ook meer en meer het inrichten van wereldlijke feesten opgedragen, en al spoedig schijnen zij het zoo ver gebracht te hebben, dat men hen niet meer kon missen en hen dus met vereeringen van stoffelijken en geestelijken aard te vriend moest trachten te houden. Vooral goede facteurs of dichters, die zeldzamer waren dan spelende gezellen, werden door de stedelijke regeeringen op hoogen prijs gesteld. Dat blijkt o.a. uit het besluit der Regeering van Brugge, op voorstel van ridder Jan de Baenst namens Prins Karel (later Hertog Karel den Stouten) den 28 Febr. 1465 genomen, om aan ANTHONIS DE ROOVERE, facteur der kamer „De Heilige Geest", „die langhe jaren ten diverschen stonden veel ende hoofschelicke ghedient hadde ende menighe genoughte van spelen van goeden moralitheden ende van anderen eerbaren esbatementen gedaen ende ghespeelt hadde", levenslang een jaargeld van zes pond groot te verzekeren, opdat „hi te bet gehouden ware binnen der stede te blivene ende de ghenouchte van der Rethorike aldaer

te meer tantierene ter eeren ende blyscepe van der ghemeenen van derselver stede, zonder cause thebbene hem in andren plaetsen te vervreemdene ende te vertreckene".

Uit dit besluit blijkt, dat anderen dezen Vlaamschen Doctoor, Rethorisijn en Musichien, die zich als zeventienjarig jongeling met het referein „Oft moederlijk herte lieghen mach?" reeds den titel van „princhе van Rhetorijke" verworven had, maar die „met metsene hem ambachtelijck geneerde", aan Brugge betwist hebben; en die anderen kunnen o.a. de bewoners der stad Lier geweest zijn, die toen nog geene eigene rederijkerskamer binnen hare muren had en bij hare feesten rederijkers van elders, bv. van Antwerpen en Mechelen, uitnoodigde om de feestvreugde te verhoogen, zoodat er van 1441 tot 1475 herhaaldelijk HEINRIC BAL met zijne gezellen optrad. Voor het groote landjuweel van de voetboogschutters te Lier in 1466 ı u leverde DE ROOVERE drie spelen, en waarschijnlijk is het nog in handschrift bewaarde *Spel van quicumque vult salvus esse,* waarin de dichter Joden en Heidenen tot het Christendom zoekt te bekeeren, maar tevens de zeden zijner medechristenen hekelt, er één van.

Ongetwijfeld was DE ROOVERE de beroemdste rederijker zijner dagen, en zijn roem, die in de allereerste plaats op zijn „Lof van den heyligen Sacramente" berustte, was ook zeker niet onverdiend, al valt het ons, bij veranderden smaak, ook moeielijk er den lof der dichterlijkheid aan te geven. Wèl kunnen wij nog iets voelen voor het vernuft en de zeggingskracht, waarmee hij zoowel rechtstreeks als zijdelings de gebreken van zijn tijd hekelde, zooals bv. in het rondeel op het thema: „die gheen pluymen en can strijcken, die en dooch ter werelt niet". Evenals eertijds Maerlant en Jan de Weert zag ook hij „de dueght alomme verjaecht", zag hij gebreken bij hoopen: de rechters omgekocht, priesters en clerken dolen, nonnen met heeromnes loopen, overspel geprezen, onkuischheid in eere, groote dieven in vrijheid en kleine aan de galg; doch aan ieder, die dat zag zooals hij, gaf hij den raad: „houdt tant voor tonghe ende swijcht al stille". In een ander referein hekelde hij achtereenvolgens alle standen der maatschappij door ze uitbundig te prijzen, maar als stokregel telkens daarbij te voegen: „liech ick, dat wilt mij Godt vergheven". In den

geest der doodendansen is zijn ernstig gedicht „Van der mollenfeeste": een oproep van edelen en onedelen, armen en rijken tot het laatste groote feest „int landt van Mollengijs", het donker paleis van den mollenkoning, waar alle pracht en praal moet worden afgelegd en waar vrouwen en jonkvrouwen hare „langhe sleypsteerten, bonte mouwen en tuyten" wel kunnen missen, omdat „de mollen die daer feesten houwen" ze toch niet zouden zien, daar ze „al blindt" zijn. Zelfs wordt deze oproep gericht tot de blijde jeugd, de vroolijke jonge meisjes, die zoo gaarne „haer voeten ten dansen rueren": ook aan dien dans moet een einde komen, ook zij „moeten gaen dansen ter mollen feeste".

De groote roem, dien DE ROOVERE zich verwierf, blijkt uit de „clachte" over zijn dood (16 Mei 1482) aangeheven door „zijnen medegheselle" JAN BARTOEN: het eerste lijkdicht op een betreurden dichter, dat wij in de geschiedenis onzer letterkunde ontmoeten. DE ROOVERE's werken zijn dan ook niet ongedrukt gebleven, zooals die van zijne meeste tijdgenooten. „Die excellente Cronike van Vlaenderen", waarvan hij in proza het eerste gedeelte had bewerkt, dat de Vlaamsche geschiedenis tusschen de jaren 1436 en 1482 behandelt, en die later door ANDRIES DE SMET werd voltooid, zag in 1531 het licht. In 1557 en 1578 werd te Antwerpen zijne, in een visioen aangehoorde en daarop meegedeelde, samenspraak „Van Pays ende Oorloghe" gedrukt en tachtig jaar na zijn dood verscheen zelfs het grootste deel zijner, meest hekelende, moraliseerende of stichtelijke, *Rethoricale Wercken* (Antw. 1562) in druk.

Het jaargeld, aan dezen beroemdsten van alle rederijkers der vijftiende eeuw toegekend, is geen op zich zelf staand feit. In 1513 en het volgend jaar schonk de stedelijke Regeering van Oudenaarde de som van twaalf pond aan den rethorisien JOOS VAN COYE, „den welcken in meeninghe was uut deser stede te vertreckene", zooals in de stadsrekeningen staat aangeteekend, „omme te gaen wonene in de stede van Aelst, daer hij versocht was te commene om zijne conste van rhetorijcken" Nog andere voorbeelden zouden wij kunnen aanhalen om te doen zien, hoeveel aanzien de dichtkunst destijds genoot en hoeveel prijs men er op stelde, dat de stedelijke en vaderlandsche feesten door vertooningen van rederijkers werden

opgeluisterd. Zoo vinden wij dan ook verscheidene gelegenheidsstukken vermeld, die vertoond werden ter viering van verschillende staatkundige gebeurtenissen van min of meer beteekenis.

Reeds in 1432 werd bij de geboorte van den eersten zoon van Philips den Goeden te Gent daar ter stede de prijsvraag uitgeschreven „wie best het kerstendom ende d'edelheit van den kinde van hertoghe Philips, ghenaemt Joes, nieuwe geboren te Gent, declareren soude". Te Oudenaarde werd in 1457 op „der papen vastenavonde" (d.i. Zondag quinquagesima) de geboorte van Maria van Bourgondië, in 1459 die van Lodewijk XI van Frankrijk, den zoon van Vlaanderens leenheer, met spelen gevierd. In 1468 werden te Gent, Oudenaarde en elders bij gelegenheid van de blijde inkomst en huldiging van Karel den Stouten vertooningen gegeven, terwijl in 1483 te Gent de vrede van Atrecht en de verloving van Hertogin Margareta met den Franschen dauphin door de Fonteinisten werd gevierd met spelen, waarmee zij ook de vredefeesten te Oudenaarde hielpen opluisteren; en toen in 1485 Maximiliaan kort na zijne kroning als Roomsch koning Gent bezocht, maakte MATTHIJS VAN RODE een spel „anclevende den banquette ghegheven onsen prince 8 Maart 1485". De huldiging van Philips den Schoonen in 1494 als heer van Mechelen gaf aldaar tot rederijkersfeesten aanleiding. Twee jaar later vernemen wij van feesten te Lier ter gelegenheid van Philips' huwelijk met Johanna van Arragon.

Overal werd in 1500 de geboorte van Karel V met den den grootsten luister gevierd en eene beschrijving der feestelijkheden te Gent in 21 refereinen is onder den titel: „Triumphe van die Gheboorte van Keyser Carolus rhetorijckelicke ghestelt duer LIEVEN BOGAERT (of BAUTKEN), priester, capellaen ende factuer van den Barbaristen binnen Ghendt" opgenomen in GERAERT VAN SALENSON'S „Warachtighe Historie van Carolus de Vijffte", gedrukt in 1561. De behouden aankomst van Philips den Schoonen in Spanje in 1502 werd te Gent gevierd door „het spelen van esbatemente nopens der blyder tydinghe van den ontfanghe onses gheduchts heeren ende princesse in den landen van Spaengen", en evenzoo zijne terugkomst in Gent in 1504. In 1508 werd te Gent een „esbatement van den pays" (met

Frankrijk te Kamerijk gesloten) gespeeld, terwijl Keizer Maximiliaan daar toen feestelijk werd ingehaald. JACOP VAN ZEVEREN heeft die feestelijkheid in verzen beschreven. Ook speelden de rederijkers te Gent in 1514 een „batement ter cause van der victorie die de K. M. ghehadt hadde up de Venetianen" (bij Vicenza). De blijde inkomst van Karel V in 1515 werd natuurlijk in de verschillende steden, waar hij zich liet huldigen, met schitterende feesten en rederijkersvertooningen gevierd. Te Diest was er in 1516 feest en spel bij de blijde inkomst der echtgenoote van den heer dezer stad, Claude van Chalons, de vrouw van Hendrik van Nassau.

De glansrijke overwinning, door de veldheeren van Karel V in 1525 te Pavia op Frans I behaald, werd in verschillende steden rhetorijkelijk gevierd. Hoe dat te Brugge gebeurde, weten wij nauwkeurig, daar wij twee daar toen vertoonde spelen nog bezitten, beide gemaakt door CORNELIS EVERAERT, den factor der kamer „De drie Santinnen". Het eene is getiteld „'t Spel van den Hooghen Wynt (d.i. Frankrijk) en den Zoeten Reyn" (d.i. Karel V), en is dus, zooals de meeste feestspelen, van het begin tot het eind allegorie. Het tweede spel is door hem gemaakt ter eere van de „Aragoenoysen" of de vertegenwoordigers der Spaansche handelshuizen te Brugge. Daarin wordt deze overwinning vergeleken bij die, welke Davids veldheeren Joab en Abisay op het volk van Koning Anon behaalden. Toen een jaar later de vrede van Madrid deze overwinning bekroonde, en de verloving van Frans I met Karel's zuster Lenore beklonken was, maakte EVERAERT weder twee stukken: „'t Spel van de Pays" en „'t Spel van Ghewillich Labuer ende Volc van neeringhe", waarin de in den titel genoemde hoofdpersonen (een boer en een ambachtsman) klagen over de rampen des oorlogs, maar verheugd worden door de blijde vredestijding, hun gebracht door „Troostich Confoort, een personage als een zeeman, sprekende Zeeusche tale" en, daar hij uit Spanje komt, er ook eenige woorden Spaansch tusschen werpend: het eerste voorbeeld, dat ik weet, van een stuk, waarin meer dan één dialect gesproken wordt.

De geboorte van Philips II in 1527 werd te Oudenaarde gevierd met drie spelen van de drie daar bestaande kamers: een spel van „De bloeyende jeucht", gemaakt door Meester

Jan van Asselt, een van de Kersouwieren door den pastoor van Roosbeke, Jan van den Vivere, en een van de Paxvobianen door Matthijs de Castelein, die ook nog veel later, in 1544, ter viering van den vrede van Crepi „diversche rondeelen, refereynen, baladen ende anderssins" maakte, welke „uutghelesen werden alsmen processie generael drouch vor den pays". Van de feestelijkheden te Gent in 1549 werd eene berijmde beschrijving door Cornelius Manilius gedrukt onder den titel: „Declaratie van den triumfe bewezen den Prince van Spaengien Philips binnen der stad van Gend", terwijl het tooneelstuk, waarmee het bestand van 1556 te Antwerpen gevierd werd, gedrukt is onder den titel: „Een factie of spel van den Coninck Philippus openbaerlijck van de Violieren binnen Antwerpen gespeelt den 28 Febr. 1556 ter verhueghinge der ghemeynten duer de blijde tijdinghe des Bestandts: geordineret ende in dichte ghestelt duer Peeter de Herpener". Luisterrijker waren de feestelijkheden in 1559, toen de vrede van Cateau Cambresis aan den langdurigen oorlog met Frankrijk een einde maakte. Vooral in Mechelen, maar ook elders, werd het vredefeest gevierd: in Oudenaarde onder het bestuur van Jan Delmeere, den toenmaligen factor der Paxvobianen.

Zoo werden dan allerlei staatkundige gebeurtenissen met tooneelspelen, soms ook alleen of bovendien met figuurlijke of stomme vertooningen, gevierd: geboorte en huwelijk van vorsten, overwinningen, die behaald, wapenstilstand en vrede, die gesloten werden, terwijl vooral ook de blijde inkomsten der vorsten met spelen werden opgeluisterd, meestal van allegorischen aard met zinnebeelden aan de bijbelsche geschienis, aan de zedenleer en in later tijd ook aan de classieke mythologie of historie ontleend.

VII.

Het Rederijkerstooneel.

Dat de rederijkers zich, vooral wanneer zij feestelijkheden leidden, niet bepaalden tot ernstige stukken, spreekt van zelf. In die stukken, ja zelfs in de kerkelijke spelen, voegden zij gewoonlijk reeds een comisch tusschenspel ter afwisseling in; maar zouden hunne vertooningen zijn wat de Overheid er

van verlangde: volksvermaken, dan mocht het grappig en vermakelijk element daarbij niet ontbreken. Vandaar dat zij ook allerlei korte „sotte cluyten” (kluchten) vertoonden of „esbatementen”, d.i. „jeux pour s'ébattre”, om zich te vermaken. Het zijn meest voorbeelden van grove volksboert, waarover wij naar aanleiding van de „sotternieën” uit het vorige tijdvak reeds een enkel woord hebben gezegd, daarbij opmerkende, dat het karakter er van nog lang hetzelfde bleef, ofschoon natuurlijk in den loop der tijden de onderwerpen wel eenige uitbreiding ondergingen. Uit de vijftiende eeuw kennen wij de niet onvermakelijke cluyten *Van nu noch* en *Van Playerwater.*

De eerste vertoont ons de list van een man, die bij zijne vrouw een ellendig leven heeft en nu den raad van zijn buurman volgt om op alles wat zijne vrouw zegt of doet, hoe onaangenaam ook, niet anders te antwoorden, dan „nu noch” d. i. ga je gang maar! Daar hij zich onder het uiten van die woorden lijdelijk aan alles onderwerpt, wat zijne steeds driftiger wordende wederhelft hem aandoet, wekt hij ten slotte hare verbazing op, die nog toeneemt als de buurman haar verzekert, dat zij door hare slechte behandeling haar man wel krankzinnig zal gemaakt hebben. Nu is goede raad duur, want de man is toch de kostwinner. De pastoor wordt geroepen om met wijkwast en bezweringsformules den duivel uit te bannen. Natuurlijk te vergeefs; en nu zal de vrouw dan, op raad van den buurman, maar trachten haar man op alle mogelijke wijzen te goed te doen. Allerlei lekkernijen zet zij hem voor en terwijl hij ze naar binnen slaat, roept hij haar onveranderlijk dat fatale „nu noch” toe, totdat hij eindelijk verzadigd is. En als zijne vrouw hem dan nog bovendien om vergiffenis gesmeekt heeft, nadert de genezing, tot groote vreugde van de vrouw, die zeker in 't vervolg wat voorzichtiger zou geweest zijn, als de man in zijne zelfvoldaanheid niet al te luid had gejubeld over de behaalde overwinning en zich zoo had verraden. Het spreekt van zelf, dat de vrouw nu op man en buurman woedend is en de stokslagen zullen hier wel evenmin ontbroken hebben als aan het eind van zoovele kluchten, die op katjesspul uitloopen.

In de cluyte *Van Playerwater* is het een onnoozele man, die

door zijne quasi-zieke vrouw wordt uitgezonden om een wonderdrankje te halen — playerwater — dat alleen een uitvindsel van haar is om hem voor langen tijd te verwijderen en inmiddels met een pape uit de buurt aangenaam bijeen te kunnen zijn. Op zijn vergeefschen tocht om het playerwater machtig te worden, wordt hij door een hoenderkoopman beter ingelicht, en daar hij nog maar half aan het bedrog kan gelooven, slaat de koopman hem voor, in de hoendermand, die juist leeg is, te gaan zitten en zich zoo in zijn huis te laten dragen. Hij vindt daar ook wat verwacht werd: de ontrouwe echtgenoote, smullende met den priester, die uit vrees voor opspraak den hoenderkoopman wel moeten uitnoodigen, mee te eten. Als de pret goed aan den gang is, en er zelfs liedjes worden gezongen, kruipt de man uit de korf en samen met zijn raadsman jaagt hij den boeleerder de deur uit.

Uit de zestiende eeuw hebben wij vrij wat van die zotte kluchten over, zooals het *Esbatement van den Schuyfman*, waarmee de rederijkerskamer van Thienen in 1504 den eersten prijs te Leuven won, niettegenstaande het voor onzen smaak zeker veel en veel te ruw is; die *Cluyte van Tielebuys* „die wederom herdragen wilde syn", in 1541 te Diest gespeeld, het *Esbatement van Hanneken Leckertant* of het bedorven moederskindje, dat een buurjongen leert, hoe hij zijne gierige moeder er toe kan brengen hem evenzoo te goed te doen, als Hanneken dat van zijne moeder gewoon is, welk bedrog echter op stokslagen voor de beide knapen uitloopt. Met dit stukje, door JAN VAN DEN BERGE voor de Antwerpsche kamer „De Violiere" gemaakt, werd in 1541 te Diest de eerste prijs behaald. Een *Batement van den katmaeker*, dat in 1578 door de Haarlemsche kamer „Trou moet blijcken" werd vertoond, doet in ruwheid nauwelijks onder voor het bekende *Moorkensvel, van de quade wijven*, de geschiedenis van eene getemde feeks, tot gehoorzaamheid teruggebracht door eene gepekelde paardenhuid, waarin zij wordt ingenaaid en moet blijven liggen, zoolang tot zij zich onderworpen heeft. Ook hebben wij een vrij groot aantal zotte tafelspeelkens van twee personen over.

Niemand legde in de eerste helft der zestiende eeuw met zijne kluchten zooveel eer in als CORNELIS EVERAERT van

Brugge, dien wij reeds als dichter van ernstige spelen leerden kennen en van wien ons in een eigenhandig handschrift (soms geteekend met zijn anagram „so reine verclaert") niet minder dan 35 stukken in allerlei kunstsoorten bewaard zijn, door hem tusschen 1509 en 1534 vervaardigd. Tegenwoordig is men geneigd in hem om zijne kluchten den Bredero van de zestiende eeuw te zien. Zijn esbatement *Van den Visscher* is de vermakelijke klucht van een man en eene vrouw, die bij noodweer, uit vrees van met de schuit waarin zij zitten te verzinken, elkaar hunne pekelzonden biechten en absolutie geven, maar, als de storm voorbij is, daar grooten spijt van hebben, en dan elkaar trachten wijs te maken, dat de woorden der biecht geheel anders en veel onschuldiger moeten worden opgevat, dan aanvankelijk — en ook terecht — was gedaan: iets wat aan de slimme vrouw natuurlijk veel beter gelukt, dan aan den goedmoedigen, maar onnoozelen man. In het spel *Van der Nichte*, waarvan de inhoud heet te zijn „ghebuert binder Ghendtscher stede", beklaagt eene vrouw er zich bij hare nicht over, dat haar man haar altijd slaat, als zij hem niet nederig dient, terwijl hij dan, als zij daarover zit te weenen, het hoofd uit het venster steekt en een liedekijn zingt, opdat de buren dat weenen niet zouden hooren. De slimme nicht geeft haar dan den raad, wanneer dat weer gebeurt het venster dicht te schuiven en den zoo beknelden man op hare beurt af te ranselen. Zij volgt dien raad op en laat haar man eerst vrij, als hij gezworen heeft, haar later beter te zullen behandelen. Van de andere negen kluchten, die alle vooral als realistische tafereeltjes uit het volksleven dier dagen verdienste bezitten en soms, schoon wat grof, een schaterlach kunnen ontlokken, kan ik hier, zonder te uitvoerig te worden, niet veel bijzonderheden meedeelen. Met de eerste, *Vant Wesen*, die reeds in 1512 gemaakt werd, behaalde EVERAERT een prijs te Nieuwpoort; de andere heeten „Van den Coopman, die vijf pondt grooten vercuste" (1513), „Van Scamel Ghemeente ende Trybulacie", „Van der Vigilie" (1526), „Van Boerdelic Pleghen ende Ghenoughelic Voortstel", in 1526, „bij den steecspele van Ghistele" gespeeld, „Van Stout ende Onbescaemt", twee speellieden, die een priester beetnemen (1527), „Van den dryakelprouver" of kwakzalver

(1528), „Van Aerm in de buerse'', in 1529 door Veurner rederijkers te Yperen gespeeld, en „Van Tilleghem", waarin men „Vileynighe Ghewuente en Onreyn Besouck (d. i. een kwakzalver) van de markt van Tilleghem verbant, opdat daar weer „Eersaem Costume" (de marskramer) met „Vreedsaem Ghenouchte" (den landman) hun gewonen gang zouden kunnen gaan.

Onder de ernstige stukken van de rederijkers, ook onder die welke niet bepaald voor kerkelijke of wereldsche feesten bestemd waren, komen er slechts enkele voor, die een romantisch onderwerp hebben. In de vijftiende eeuw schijnen de gezellen van Deinze met zulke romantische stukken zoogoed als alleen te staan. Zij vertoonden o.a. voor de halle in 1431 een „Spel van Arnoute", in 1444 „Van den wyghe van Ronchevale", in 1483 „Van Florijsse ende Blanchefloere", terwijl de gezellen van rhetorycke te Peteghem, een dorpje bij Deinze, in 1498 een „Spel van Gryselle" speelden, evenals dat ook later nog de Royaerts van Loo in 1541 en de rederijkers van Lier in 1556 deden, als bewijs hoe geliefd de geschiedenis van Griseldis hier in iederen vorm is geweest. In de zestiende eeuw schijnen de eigenlijke romantische onderwerpen geheel uit de mode geraakt te zijn. De vermelding van een „Spel van Aymynskinderen" toch, van 1502 tot 1568 te Breda door de kamer „Het Vreuchdendal" bijna jaar op jaar vertoond, staat geheel op zich zelf.

Wèl begint men in de zestiende eeuw soms onderwerpen aan de classieke oudheid te ontleenen. Zoo kennen wij nog het „Meyspel amoreus daer Pluto Proserpina ontscaect", in 1519 te Dendermonde en later elders gespeeld, en verder de gedrukte „Historie van Pyramus en Thisbe" door Matthijs de Castelein, en eene andere behandeling van hetzelfde onderwerp door Goossen ten Berch, een lid der Amsterdamsche kamer „De Eglentier", doch beide zijn meer in schijn dan in werkelijkheid wereldsche stukken, zooals men toch van eene gedramatiseerde liefdesgeschiedenis als die van Pyramus en Thisbe verwachten zou. In het Amsterdamsche stuk zijn het vier allegorische personen, die de hoofdrol vervullen, namelijk Sinnelycke Genegentheyt, Hertelycke Lust, d' Amoreuse en Poetelyck Geest, die, terwijl zij over de liefde disputeeren, de geschiedenis van het classieke liefdespaar voor hunne

oogen en dus ook voor de oogen der toeschouwers zien afspelen en daarna in geestelijken zin verklaren: Pyramus toch wordt er dan het zinnebeeld van Christus, Thisbe van „de beminde bruyt der cantycken" (of het Hooglied) of ook van „smenschen naetuere", en de leeuw van den „vyant vol looser practycken" (d.i. den duivel).

Vier stukken, waarvoor de classieke oudheid de stof leverde, zijn met elkaar in 1621 gedrukt in een bundel, getiteld: „Den Handel der Amoureusheyt" en toen door den uitgever verkeerdelijk geplaatst op naam van Jan Baptist Houwaert, die in 1583 een werk met denzelfden titel had uitgegeven, dat een „Spel van Jupiter ende Yo" in drie deelen bevat. De vier stukken, die nog in de 17de eeuw ter perse werden gelegd, dagteekenen van veel vroegeren tijd. Het eene behandelt de geschiedenis van „Leander en Hero"; het tweede, „hue Mars en Venus tsamen boeleerden", is gemaakt door Smeken, misschien denzelfde, die ook het reeds besproken Sacramentsspel schreef; het derde is een spel „Van Eneas ende Dido", in 1552 grootendeels woordelijk aan de *Aeneïs* ontleend door Jacob de Mol, factor van de Antwerpsche kamer „De Goudsbloem"; en het vierde, „Van Narcissus ende Echo", heeft Colijn Keyart van Rijsel tot dichter, allervermoedelijkst denzelfde, van wien in 1561 te Haarlem een „Spiegel der Minnen" is gedrukt, „begrijpende in ses batementspelen de amoreuse historie van Dieric de Hollander ende Catharina Sheermertens, eertijdts gheschiet binnen Middelburch ende rhethorijckelijck in spelen gestelt door Colijn van Rijssele".

Van Oosterschen oorsprong is de inhoud van het „Spel van den heylighen heremyt, vrient Gods, Jan van Beverley", dat ons is overgeleverd in den vorm van een volksboek uit het midden der 16de eeuw. De er in behandelde stof is de geschiedenis van *Santon Barsisa*, die het eerst, voorzoover wij weten, als parabel verteld is door den beroemden Perzischen dichter uit de 13de eeuw, Moslih-eddin Saädi, en ook reeds in de middeleeuwen in de Fransche letterkunde ingevoerd was, bv. onder de „contes dévots" met den titel „De l'hermite que le diable trompa". Ditzelfde verhaal nu, maar zeer gewijzigd en in Engeland gelocaliseerd, vinden wij — zonder te

weten, welken weg het genomen heeft — in ons spel terug. Het vertoont ons in 't kort, hoe Jan van Beverley uit afkeer van alle zinnelijke lusten een gestreng kluizenaarsleven gaat leiden als een tweede Antonius, die juist in dien tijd zoo dikwijls onzen schilders de stof voor grillige tafereelen leverde, maar beter tegen de verzoeking bestand was, dan deze Engelsche gravenzoon. Immers hem wist de duivel er toe te verleiden in dronkenschap zijne eigene zuster Colette te verkrachten en daarna te dooden en te begraven. Een wonder is er noodig — en geschiedt ook — om voor dezen man de vergiffenis van den aartsbisschop van Cantelbergh te verwerven, want zeven jaar van strenge boete waren daartoe niet toereikend. Een pas geboren neefje toch van hem begon, toen het gedoopt werd, tot ieders verbazing plotseling te spreken en uit Gods naam den ongelukkigen kluizenaar vergiffenis aan te kondigen. De beweldadigde, die alzoo bleek Gods vriend te mogen heeten, smeekte nu ook genade voor zijne zuster en — nieuw wonder! — deze keerde in het leven terug, doch slechts voor een oogenblik, daar zij na hare zonden gebiecht te hebben als eene vrome Christin stierf.

Eene andere geschiedenis van verleiding door den duivel en van wonderdadige zondevergeving hebben wij in een ander spel, dat ons ook in den vorm van een volksboek is overgeleverd, maar dat in aantrekkelijkheid de geschiedenis van Jan van Beverley te boven gaat, namelijk het „Abel spel van Mariken van Nieumeghen, die meer dan seven jaren metten duivel woende ende verkeerde", waarschijnlijk uit de allereerste jaren der zestiende eeuw. Het bewijst ons, dat, wanneer de rederijker het niet versmaadde gewone menschen te laten optreden in ernstige stukken, het hem aan het vermogen, om dat met groote levendigheid en aanschouwelijkheid te doen, zeker niet ontbrak. In dat stuk zien wij Mariken, die door haar oom, een priester, van Venloo naar Nijmegen gezonden wordt om daar eene boodschap over te brengen, maar niet vóór den nacht weer terug kan zijn, aankloppen bij eene booze moei om nachtverblijf; maar deze weigert haar dat, en zoo is zij genoodzaakt den nacht op straat door te brengen. Daarvan maakt de duivel gebruik, om als een jongeling, onder den naam van Moenen, tot haar te komen en

13

haar te verleiden, met dit gevolg, dat zij zeven jaar lang onder den naam van Emmeken des duivels boele blijft. Dan echter begint dat leven haar tegen te staan; zij heeft berouw, maar vreest, dat hare zonden te groot zullen zijn om haar vergeven te kunnen worden. Gelukkig ziet zij toevallig op de markt te Nijmegen een wagenspel van Mascaroen vertoonen, waarin Maria als advocata voor de menschen optreedt. Dat wekt in haar de hoop, dat ook hare ziel nog uit de klauwen des duivels gered zal kunnen worden, indien zij zich oprecht bekeert en het waagt met den duivel te breken. Zij tracht dan hem te ontvluchten, maar te vergeefs: hij weet haar weer in zijne macht te krijgen; doch begrijpende, dat hare liefde voor hem voorbij is, heeft hij nu geene andere begeerte meer, dan zich op haar te wreken. Hij grijpt haar met zijne klauwen aan en voert haar hoog in de lucht mede, om haar dan op eens los te laten en te pletter te doen vallen. Nu echter komt Maria haar wonderdadig te hulp. Uit welk eene hoogte ook neergevallen, zij blijft ongedeerd en keert nu naar haar oom terug, die haar vriendelijk opneemt, en haar hare zonde vergeeft. Hare laatste levensjaren brengt zij biddend en boetend in een klooster te Maastricht door.

Dit stuk, waaruit dezelfde geest spreekt als uit het Faustverhaal en de middeleeuwsche legende van Beatrijs, zou desnoods kunnen gerekend worden tot de spelen van Onzer Vrouwen, die echter niet alle kerkelijke spelen behoeven geweest te zijn, al dragen zij een godsdienstig karakter, evenmin als de bijbelsche spelen. Tot het kiezen van bijbelsche onderwerpen gaven de mysteriespelen gereede aanleiding, omdat daarin bij het zoogenaamde profetenvoorspel, zooals wij reeds zagen, ook tafereelen uit het Oude Testament werden vertoond, die dienen moesten als typen, afschaduwingen of parabelen van het groote mysterie des Nieuwen Verbonds, dat er op zinnebeeldige wijze door voorspeld was. Zulke tafereelen nu konden uit het mysteriespel los gemaakt worden en met eenige uitbreiding als afzonderlijke stukken worden vertoond. Reeds in de tweede helft der vijftiende eeuw gebeurde dat. Zekere vrome vrouw, Catharina Pinnok, vermaakte in 1474 eene zekere som, waarvoor jaarlijks op één der quatertemperdagen van Kerstmis in de St.-Jacobskerk te

Leuven „een Historie uuten ouwen oft nuwen Testamente" moest gespeeld worden. Dat gebeurde dan ook daar en elders, vooral dikwijls sinds het begin van de zestiende eeuw. Vertooningen der geschiedenis van Abraham's Offerande, Jozef's lijden en verheerlijking, Mozes' braambosch, Gideon's vacht, Jefta's offer, enz. enz. vinden wij meermalen vermeld, en uit de apocriefe boeken waren vooral de geschiedenis van Susanna en die van Tobias geliefd.

Enkele verhalen uit het Nieuwe Testament werden ook vertoond, zooals in 1536 te Lier en omstreeks dienzelfden tijd ook door de Eglentier te Amsterdam de Opwekking van Lazarus; maar vooral de gelijkenissen van Jezus waren reeds van oudsher geliefkoosde stof voor tooneelvertooningen. In 1420 bijv. speelden, „up stellinghen biweerds den kerchove de priestren ende capellane van der hoogher kerken" te Dendermonde het spel van den Verloren Zoon, dat ook in 1547 te Oudenaarde en in 1548 te Lier werd vertoond. Van Cornelis Everaert kennen wij nog het spel „Van den Wijngaert", en verder worden o. a. nog vermeld de spelen van den Barmhartigen Samaritaan (in 1553 te Lier) en „Van den Pharisae ende den Publicaen" (in 1564 te Lier), terwijl het spel „Van de vijf vroede ende van de vijf dwaeze maegden" ons nog bewaard gebleven is. De maagden treden daar alle onder allegorische namen op, zoodat het stuk nog meer zinnebeeldig wordt, dan de parabel reeds is, de wijze als „Vreese, Hope, Caritate, Gheloove en Ootmoedigheit", de dwaze als „Tijtverlies, Roeckeloose, Hoverdie, Idelglorie en Zottecollatie". Eene „duvelry" besluit ook dit stuk, zooals zoovele andere.

Dat in de rederijkerspoëzie de allegorie alles overheerscht en daarin tot een toppunt van subtiliteit is gekomen, als zij noch vóór noch na dien tijd ooit heeft bereikt, hebben wij reeds meermalen bij het bespreken van de tooneelstukken der rederijkers kunnen opmerken. De oudere theologie en op wereldlijk gebied de menestraudie der veertiende eeuw was den rederijkers daarin voorgegaan en schilders en beeldhouwers waren daarbij in de vijftiende eeuw hunne bondgenooten; zelfs de bouwmeesters der grootsche cathedralen legden in de slankopgaande bloeiende zuilen en bogen hunner gothische bouwwerken eene wereld van mystieke symboliek. Deze sym-

boliek was de wijsbegeerte van dien tijd, zooals wij o. a. ook zien uit het beroemdste aller tooneelstukken van de zestiende eeuw, de in 1556 uit het Hoogduitsch vertaalde *Comoedia van Homulus Petri Diesthemii* (van 1536), te voren te Antwerpen openlijk gespeeld, zooals de Latijnsche dichter zegt, en in 1540 ook te Nijmegen vertoond en dus in den grond een Nederlandsch spel van zekeren PETRUS VAN DIEST. Vermoedelijk hebben wij dat oudste spel te zien in „Den Spyeghel der Salicheyt van Elkerlijc", die omstreeks 1495 te Delft gedrukt werd, en die ook in eene Engelsche redactie bestaat, waarvan men niet zeker weet uit te maken, of zij origineel of vertaling van het Nederlandsche stuk is, schoon het feit dat er destijds meer Nederlandsche geschriften in het Engelsch vertaald zijn de prioriteit van den Nederlandschen „Spiegel" waarschijnlijk maakt. In dat stuk, dat zijne stof blijkbaar aan den roman van Barlaäm en Josaphat ontleend heeft, wordt ons door middel van eene reeks van allegorieën vertoond, hoe Homulus (d. i. de Mensch of Elkerlijc), na aan allerlei verzoekingen blootgesteld geweest te zijn, door biecht, boete, Mariavereering, enz. zich ten slotte de eeuwige zaligheid verwerft.

Zelfs hekelingen van maatschappelijke toestanden en politieke wenken waren in allegorischen vorm vervat, zooals b.v. de stukken van CORNELIS EVERAERT bewijzen: *Tspel van den Crych* (d. i. hebzucht), waarvan de dichter zelf schreef: „was my verboden te spelene omdat ic te veel de waerheyt in neepe", en waarin hij dan ook niet alleen de hebzucht van gewone menschen, maar ook die van „roedraeghers, clercken, costerkens, capelaenen, prochghyepapen, cannueneken en prelaeten" aan de kaak stelde, en *Tspel van dongelijcke munte*, waarin hij in 1530 de steeds toenemende muntverzwakking hekelde en door „Redelic Ghevoel" aan den „arbeyder een stoc in dhant doet gheven, gheheeten paciëncie, en aan Menichte van Volcke een Rollekin, waerin ghescreven es: die lijdt verwint" (d. i. de kenspreuk der kamer De drie Santinnen, waarvan hij factor was). Ook dat stuk werd verboden „omdat de waerheyt niet was gheheelt", zoodat hij dadelijk daarop een ander stuk maakte, een „Spel van Groot Labuer

ende Sober Wasdom", die er als timmerman en marskramer in optreden en over de slechte tijden klagen.

Zeer opmerkelijk is het, dat de symboliek, die uit den aard der zaak beelden en dus plastische voorstellingen wenscht te geven, zoodat dan ook vertooning, uitbeelding zulk eene groote rol speelt in de kunst der rederijkers, in hunne stukken zoo nauw verbonden is met hare antipode, de redeneering, die vaak zelfs in twistgesprek overgaat. Ook daartoe vonden de rederijkers aanleiding in het karakter van het mysteriespel, waarin het belangrijk theologisch vraagstuk der verlossing bij wijze van eenigszins geacteerd dispuut werd behandeld. In navolging daarvan was het zeker, dat ook allerlei andere quaesties van godsdienstigen of zedekundigen aard door de rederijkers in hunne spelen bij monde van persoonsverbeeldingen beredeneerd werden, en daarnaar konden die stukken dan ook, in navolging van de Fransche, „moraliteiten" worden genoemd.

Allerlei vraagpunten werden daarin behandeld. Zoo te Antwerpen in 1496: „Welc het meeste mysterie ende wonderlijcste werc was, dat God oyt dede tot des menschen salicheit", en zoo nog vijf en zestig jaar later (in 1561) te Rotterdam: „Wie den meesten troost oyt quam te baten, die schenen te zijn van Godt verlaten". Eene aesthetische vraag werd in hetzelfde jaar te Antwerpen behandeld, namelijk: „Wat den mensche aldermeest tot consten verwect". Zij was gekozen uit drie vragen, die de magistraat had aangewezen uit de vierentwintig, welke aan het oordeel der Regeering door de kamer „De Violiere" onderworpen waren. De beide andere vragen luidden: „weder experientie oft geleertheyt meer wijsheidt bijbrengen", dus de eeuwige quaestie van theorie of practijk, en „waerom een rijck gierich mensche meer rijckdoms begeert". Van meer socialen aard is de vraag, die daar drie weken later spelsgewijs werd beantwoord: „Welck handtwerck oirboirlijcste is van doene ende eerlijcste, nochtans seer cleyn gheacht". Op staatkundig gebied bewoog zich in 1564 te Oudenaarde het entreyespel, „declarerende wat men doverheyt schuldich is".

Het reeds van te voren aangekondigde onderwerp van die stukken heette de „regel" of de „sin", soms ook het „woord" of „spreekwoord", als zulk eene volksspreuk het onderwerp

uitmaakte; en zoo werden zij later dikwijls uitgegeven onder den titel: „Spel op de regel" of „Spel op den sin". Zelfs toen zij in de zeventiende eeuw hun allegorisch karakter meerendeels verloren hadden en eene eigenlijke geschiedenis van reëele menschen behandelden, die dan op den titel vermeld werd, behielden zij nog dien regel of zin er bij. Zoo kwam in 1616 van BREDERO uit „Treurspel van Rodderick ende Alphonsus op de Reghel: De vrunden moghen kijven, maar moeten vrunden blijven", en in 1623 van ABRAHAM KEMP: „Droeff-eyndich Spel van de Moort van Sultan Osman, op den zin: Beter bemindt dan ghevreest". Naar dien zin nu worden deze stukken gewoonlijk „Spelen van sinne" of „Sinnespelen" genoemd: een naam, die den wat ouderwetscher naam „moraliteit" later geheel verdrong.

Eene andere beteekenis heeft het woord „sinneken", aan een paar der handelende allegorische personen gegeven en vroeger aanleiding om „sinne" als zinnebeeld te verklaren. Dan echter zouden alle personen in een sinnespel zoo hebben moeten heeten, maar zoowel de verkleiningsvorm van het woord als de aard der personen of typen, die „sinnekens" genoemd worden, wijst er ons op, dat wij in dezen te doen hebben met de grappenmakers, de „clowns" van het Engelsch, de „gracioso's" van het Spaansch tooneel. Voor het invoeren van zulke grappenmakers had het mysteriespel met zijne komieke duivels het voorbeeld gegeven, en in geen enkel rederijkersstuk konden zij later worden gemist. Soms treft men ze aan onder den naam van „neefkens" of „nichtkens".

Wie nu een oordeel verlangt over de waarde van deze zinnebeeldige, allegorisch-redeneerende rederijkersspelen, verlangt iets wat een zoon van de twintigste eeuw niet in staat is te geven. Aan den smaak van onzen tijd toch mogen deze stukken evenmin getoetst worden, als zij met die van onzen tijd vergeleken kunnen worden. Dat zij meer dan eene eeuw lang voor het groote publiek op de markten vertoond werden en den grootsten bijval verwierven, bewijst, dat zij aan de eischen van den tijd en aan eene bepaalde behoefte voldeden. Waren dat wel aesthetische behoeften? Laten wij daarover niet waanwijs onze schouders ophalen. Zij waren bestemd voor vertooning, en om ze te kunnen beoordeelen zouden wij ze

moeten zien spelen, zooals dat toen gebeurde. De eindelooze allegorie moge ons nu tegenstaan, als wij er eenige achter elkaar lezen, omdat wij ons nu sinds lang aan de realiteit gewend hebben en de inspanning om haar te begrijpen niet voldoende meer wordt beloond door den inhoud, in den tijd, waarin zij gespeeld werden, was die allegorie een algemeen verstaanbare vorm, een doorzichtig kleed, dat nu eenmaal bij den inhoud behoorde en er ook bij paste: conventioneel, het is waar, maar juist daarom niet meer belemmerend. In onzen tijd verlangt men op het tooneel menschen te zien, zoo sterk zelfs, dat men al een eind op weg is om afgoderij te gaan plegen met de menschenziel, vooral wanneer die ziel aan eene chronische kwaal lijdt. In onzen tijd verlangt men emoties van buiten, om de eentonigheid van het eigen zieleleven te breken, en vraagt men die van de kunst. In de 16e eeuw had men geene emoties te vragen van de kunst: de maatschappij gaf ze genoeg, en in de harten der zestiendeëeuwers was alles drift en leven. Menschen leerde men genoeg kennen in het woelig menschenleven, en de abstracte mensch — welnu, dien leerde men kennen in de wereld der abstracties, die de rederijkers ten tooneele voerden. Wat men in de 16e eeuw meer begeerde dan de diepten te peilen van anderer of eigen zieleleven, dat was, te mogen nadenken over de waarheden van den godsdienst, het gezag van den vorst, de verhoudingen in de maatschappij, de beginselen der zedelijkheid. Daarover hebben *wij* nu dikke boeken in populairen vorm en voor het groote publiek vlugschriften en hoofdartikelen in de dagbladen, maar die had men in de 16e eeuw niet. Was het wonder, dat men toen gretig de gelegenheid opzocht om zich daarover op andere wijze te laten onderrichten! En dat hebben de sinnespelen gedaan: zij hebben in menig opzicht de rol onzer dagbladen vervuld. De allegorische vorm en de figuurlijke vertooning dienden alleen om den eenvoudigen toeschouwer bezig te houden, als hij voor een oogenblik den draad der redeneering verloor en zeker van enkel redeneeren te vermoeid zou geworden zijn. Dit, om te verklaren, hoe stukken, die wij nu nauwelijks meer in staat zijn door te worstelen, toen zelfs het ongeletterde publiek konden boeien.

IX.

Landjuweelen, haagspelen en refereinfeesten.

Dat de sinnespelen meer en meer een redeneerend karakter aannamen, vindt inzonderheid zijne verklaring in de gelegenheden, waarbij zij vertoond werden, in de rhetoricale wedstrijden. Wanneer die begonnen zijn, valt al weer niet met zekerheid te zeggen. In 1394 werden er te Doornik, in 1404 te Oudenaarde prijzen behaald door een gezelschap van Dixmuiden, zoo luidt de oudste mededeeling; maar waren dat rederijkers? Alles noopt mij, dat te betwijfelen. Er hadden van oudsher andere wedstrijden plaats, namelijk met voet- en handboog, in het schieten naar den papegaai, en hier schijnen inderdaad schietwedstrijden bedoeld te zijn. Aanvankelijk traden dan ook de rederijkers nog niet op eigen feesten op, maar alleen bij gelegenheid van de schutterswedstrijden: zoo in 1408 toen de Oudenaarde, in 1415 toen te Kortrijk door het St.-Jorisgild een schietwedstrijd werd gehouden en daarbij ook prijzen werden uitgeloofd voor het vermakelijkst esbatement. De eerste eigenlijke dichtwedstrijd, waarvan ik melding gemaakt vind, is die van 1426 te Duinkerken; daarop volgden er dan in 1427 te Brugge en te Mechelen, en sinds dien tijd schier jaar op jaar.

Toen werd reeds, zooals later altijd, „spel en esbatement beroepen" door de herauden, die de uitnoodiging tot deelneming aan de bevriende kamers overbrachten, en werd reeds eene „ordonnance" meegebracht, die later gewoonlijk „kaerte" genoemd werd en waarin de voorwaarden voor den wedstrijd vervat waren. Toen ook werden de prijzen reeds „juweelen", kostbaarheden, genoemd; en daar men van alle kanten afkwam op die juweelen, die „opgehangen" werden, zooals de technische term luidde, kon ook het feest zelf bij overdracht „juweel" geheeten worden of, als alle kamers van het geheele land er toe genoodigd waren, „landjuweel".

De gewonnen prijzen werden, als het kostbare voorwerpen of kunstwerken waren, door de kamers gewoonlijk geschonken

aan de stad te wier eere zij ze gewonnen hadden, en dat lag ook in den aard der zaak. Waar, vooreerst, konden zij veiliger bewaard worden dan in de halle, het raadhuis? Maar bovendien, slechts zelden trok eene kamer naar eenig landjuweel zonder tegemoetkoming in de kosten ontvangen te hebben van de stedelijke Regeering, die er prat op was, wanneer de kamer harer stad den prijs had mogen verwerven en die de terugkeerende prijswinnaars dan gewoonlijk ook feestelijk onthaalde. De kamers toch waren geene bentgenootschappen, maar onderdeelen van de gemeenschap, evenals de gilden. Hare leden waren burgers, die ook in hunne hoedanigheid van rederijkers hunne burgerplichten vervulden, als de Regeering hen tot opluistering harer volksfeesten noodig had. Naast de boogschutters van St. Joris of St. Sebastiaan namen de gezellen van Rhetorica al spoedig eene eervolle plaats in het organisch geheel der middeleeuwsche stedelijke maatschappij in. Meer en meer zelfs nam hun invloed — de machtige invloed der mannen van het woord — op de stedelijke Regeering toe. Het slot was, dat zelfs aanzienlijke magistraatspersonen, zooals b.v. op het eind der 16e eeuw te Amsterdam, zich onder de leden eener kamer lieten opnemen. De gewonnen prijzen kwamen dus met eenig recht aan de stad toe. Het waren prijzen van allerlei soort, aanvankelijk meest kleine voorwerpen, soms al van zeer practischen aard, b.v. een vette hamel of iets dergelijks; maar later, bij de toenemende weelde der steden, waarvan geene van alle voor de andere wilde onderdoen, werden zij al prachtiger en kostbaarder: zware zilveren schenkkannen, sierlijk gedreven drinkhoorns, kroezen of schalen van zilver waren de hoofdprijzen, totdat bij het verval en de tijdelijke herleving der rederijkerij op het eind van de 16e en in het begin van de 17e eeuw de oorlogstijden zoo groote weelde niet meer veroorloofden en het huiselijker tinnewerk het edel metaal verving.

De heraut of bode, later gewoonlijk de „knaap" genoemd, bracht den uitnoodigingsbrief of de kaart, waarop de prijzen (met toevoeging van hun gewicht in zilver) vermeld stonden, die voor de verschillende vakken werden uitgeloofd; want tot een wedstrijd in het vertoonen van een spel bepaalde het feest zich in geenen deele. Reeds de „entreye" of „het scoonste incomen"

werd met een prijs beloond. Dan wedijverden de kamers, wie bij den langen optocht, waarmee zij zich gezamenlijk van buiten de stadspoort langs een grooten omweg naar de markt begaven, het schitterendst figuur zou maken, hetzij door fiere houding, prachtig uniform kostuum en dichte gelederen, hetzij in later tijd, wanneer zij, bij opdrijving der weelde, allen te paard reden, nog bovendien door grootsche zegewagens met zinrijke figuurlijke voorstellingen.

Meer en meer werd het ook de gewoonte een kamersot mee te brengen, van den sot der vorsten of den stadssot hierdoor onderscheiden, dat hij ook lid van de kamer en alleen liefhebber- of gelegenheidsgek was. Hij moest dan met eene nieuwe geestigheid voor den dag komen, en wie het aardigste en origineelste had uitgevonden, werd daarvoor soms met een prijs beloond. Wat wij van die narrengrappen weten, geeft ons van hunne geestigheid juist geen hoogen dunk. Woordspeling was ook daarbij de hoofdzaak. Zoo werd bv. de spreuk „alles met mate" geïllustreerd door een sot, die in het touw van zijn zweepje een groot aantal kleine maatjes had gevlochten, waarmee hij bij den optocht links en rechts rondsloeg onder het volk. Vooral op de sotten rustte de plicht, aan de landjuweelen ook min of meer het karakter van volksvermakelijkheden te geven. Met het oog daarop bv. noodde Juerken, de sot van „De Violiere" te Antwerpen, bij het door die kamer in 1561 uitgeroepen landjuweel zijne medesotten „opte Scena oft Speelhuis om te comen drincken de langste toghen": eene grappige vertooning, die ten doel had, het groote publiek in eene vroolijke stemming te brengen.

Nog een ander lid van de kamer trok boven de anderen de aandacht: de banierdrager, en met recht, want ook voor de schoonste banier was soms een prijs opgehangen. Was de stoet op het marktplein aangekomen, waar de kamer, die den wedstrijd had uitgeschreven, hem op de stellage of het tanneel plechtig afwachtte, en defileerden de kamers voor de gastvrouw, dan kwam het er voor den banierdrager vooral op aan: dan moest hij zijne bedrevenheid toonen in het vaandelzwaaien, en wie dat het flinkst en bevalligst had gedaan, was prijswinner. Op de banier was natuurlijk het blazoen der

kamer geborduurd met het toepasselijk devies, de zinspreuk der kamer, waaraan zij haar naam ontleende.

Kamers, die voor het eerst aan een wedstrijd deelnamen, ontvingen dáár haar blazoen uit handen van de feestgeefster of van eene hoofdkamer: zij werden gedoopt, zooals het heette, en droegen daarna den naam van „vrije" d.i. edele kamers tegenover de andere, die zich nooit hadden laten zien (omdat zij de kosten van den doop en de deelneming aan een landjuweel niet hadden kunnen dragen) en daarom „onvrije" kamers bleven heeten, totdat hare kas haar vrijheid gaf om „vrij" te worden.

Niet zelden leverden de kamers ook haar op paneel geschilderd blazoen vóór den wedstrijd in, zooals ook de ridders vóór het tornooi hun wapenschild ophingen. Die opgehangen blazoenen bleven dan verder het eigendom der kamer, die het feest had beroepen, en zoo vindt men in verzamelingen van oudheden nog dikwijls zulke blazoenen met het jaartal er op van den wedstrijd, waarbij zij zijn aangeboden. Enkele malen treffen wij naast die blazoenen ook nog andere aan, alleen voor de bepaalde gelegenheid gemaakt, namelijk beschilderde wapenborden, waarop eene spreuk in den bekenden rebusvorm, dus geheel in beelden of teekens, was voorgesteld, maar voor de tijdgenooten waarschijnlijk duidelijker dan voor ons, die er lang ons hoofd op zouden moeten breken om ze volledig te begrijpen. Dergelijke kunstenarijen en vernuftsspelingen trouwens waren in den kring der rederijkers aan de orde. Ook de gedichten van dien tijd wemelen van allerlei kunstjes met letters, klanken en rijmen.

Waren alle kamers voorgesteld, dan kon het blijken, wie den langsten weg had afgelegd om het feest bij te wonen; en om zooveel mogelijk kamers te doen deelnemen, had men dan ook gewoonlijk een prijs uitgeloofd voor het „verst comen," zooals het heette. De groote landjuweelen duurden minstens drie of vier dagen, en de herbergen waren dan natuurlijk in de stad overvol. De kamers hadden dus reeds lang van te voren logies besteld: de leden van elke kamer met elkaar in eene afzonderlijke herberg. Ook daarvan wist men partij te trekken. Als de duisternis van den avond aan het spel een einde maakte, golfde de luidruchtige volksmenigte

door de straten der stad om de herbergen der verschillende kamers op te zoeken en te zien, wie het meest „gevierd", d.i. geïllumineerd, had, want ook daarbij prikkelde een prijs tot wedijver. Piktonnen brandden als de gebruikelijke vreugdevuren en veelkleurige slonskens of lampions versierden de gevels der herbergen met guirlandes van een zachter en kleurenrijk licht.

Dat alles echter was bijzaak. Het zette aan de feestviering grooter luister bij, maar de hoofdzaak was toch spel en dicht. Met een welkomstspel werden de kamers begroet en dan begon het vertoonen: eerst een sinnespel, de hoofdschotel aan den letterkundigen disch. Meestal was, om de beoordeeling gemakkelijker te maken, het onderwerp (de sin) vooraf opgegeven, evenals de lengte. De verscheidenheid bestond dan in de verschillende opvattingen van de vraag en de eigenaardigheid der beantwoording. Wie het meest juiste antwoord gaf, met de beste bewijsredenen gestaafd en op de vernuftigste wijze allegorisch ingekleed, kreeg den prijs, en, zooals wij reeds opmerkten, de rederijkers hebben zich op geen enkel soort van spel meer toegelegd dan op het sinnespel, omdat de wedstrijden dat op den voorgrond hadden gebracht, als het best bij vergelijking te beoordeelen.

De behaalde prijs was voor de kamer: wie het spel gemaakt had, moest zich tevreden stellen met de eer. Dat was de „factor" of „facteur", de dichter van de kamer en daardoor ook de ziel der vereeniging, die met de „hoofdmannen" of het bestuur, waarin ook hij zelf zitting had, de rollen verdeelde en de regie voerde. Dat hij zijn stuk reeds eenigen tijd vóór den wedstrijd moest inzenden, spreekt van zelf. De rechters, die vooraf beëedigd waren, moesten bedaard en bezadigd kunnen oordeelen. De prijs was dus reeds vóór de vertooning toegekend, maar de uitspraak had natuurlijk eerst plaats nadat alle sinnespelen vertoond waren. Een andere prijs echter kon, als die nog afzonderlijk was uitgeloofd, niet vooraf worden toegekend, namelijk die voor het beste spelen. Daarvoor genoten alle leden met elkaar de eer, en dat was ook eigenlijk hun vak. Dichter behoefde de rederijker niet te zijn, al was ook menigeen adspirant-facteur, die den factor wel eens in zijn drukken arbeid een handje mocht

helpen; maar ieder werkend lid der kamer had bij zijne intrede de verplichting op zich genomen, de rollen te vervullen, die hem zouden opgedragen worden, en daarvoor ook, op verbeurte van boete, aan de repetities deel te nemen.

Na het sinnespel kwam soms (want niet alle wedstrijden waren op dezelfde wijze ingericht) het esbatement aan de beurt, en vervolgens het meest typische rederijkersdicht, het „referein": een redeneerend of moraliseerend gedicht in rijkrijmende strophen, ieder met denzelfden versregel besloten, die eigenlijk zelf het referein was, maar gewoonlijk den „stok" werd genoemd, als ware de strophe de vlag, die er aan opgehangen was. Figuurlijk gesproken was dat ook het geval, want die stok was voor het referein wat de sin was voor het sinnespel: de spreuk of stelling, waarover het referein handelde, het thema, waarop in het gedicht gefantaseerd werd. Was bij een wedstrijd geen prijs uitgeloofd voor het spel, omdat de vertooning daarvan dikwijls vele dagen vorderde, dan was het referein hoofdzaak en werd de wedstrijd daarnaar ook wel „refereinfeest" genoemd.

Van het „kniedicht", dat voor de vuist — letterlijk zelfs op de knie — moest gemaakt worden over een aangewezen onderwerp, soms met opgegeven eindrijmen, en waarbij het er vooral op aankwam „gauw" en „goed" te vereenigen, zal ik verder zwijgen: men vindt er slechts zelden en wel eerst in later tijd een prijs voor uitgeschreven. Zoo is er bv. in 1564 te Oudenaarde sprake van een „refereyn op de knie". Wèl ontbraken op de landjuweelen gewoonlijk niet de liederen, die niet voorgedragen, maar gezongen werden. Was het aantal beschikbare prijzen groot, dan werden zij in drie verschillende vakken van het lierdicht toegekend: „int vroede, int sotte en int amoreuse"; en in vele van die liederen toonden de rederijkers, evengoed als in de esbatementen, dat moraliseeren en redeneeren niet hunne eenige kunst was, maar dat zij van alle markten thuis waren.

Hoe schitterend en vroolijk die landjuweelen waren, vooral in de Zuidelijke Nederlanden, daarvan kan men zich slechts eene flauwe voorstelling maken in een tijd als de onze, waarin wij zulke volksvermaken, althans in Noord-Nederland, volstrekt niet kennen. Hoeveel zij tot de volksbeschaving

hebben bijgedragen, daarvan mag men zich in elk geval geen te gering denkbeeld vormen. Ook moet men niet meenen, dat die feesten zeldzaamheden waren. Wij kennen ze nog lang niet alle, maar toch heb ik er in de vijftiende eeuw reeds 60 kleinere en grootere in de Zuidelijke Nederlanden vermeld gevonden en niet minder dan 90 tusschen 1500 en 1565. In de Noordelijke Nederlanden daarentegen ken ik er in de vijftiende eeuw maar vier, alle in Zeeland (te Sluis, Goes en Hulst), en in de zestiende vóór 1565 maar zes: in 1507 in het later door de zee verzwolgen Reimerswaal, in 1552 te Dordrecht, in 1555 en 1564 te Breda, in 1561 te Rotterdam en in 1562 te 's-Hertogenbosch.

Van al die landjuweelen zijn de beide Antwerpsche de beroemdste en schitterendste geweest. Aan het eerste, in Mei 1496, namen 28 kamers uit Brabant, Vlaanderen, Zeeland en Holland deel, van welke „die van Liere, geheeten d'Ongeleerde, van solutiën den hoochsten prijs hadden," namelijk twee zilveren potten, eene schaal en een rozenhoed. Voor het tweede Antwerpsche landjuweel, in Aug. 1561, waartoe door de Violieren alleen Brabantsche kamers uitgenoodigd waren, kwamen er 14 op, waaronder uit Noord-Brabant die van 's-Hertogenbosch en Bergen-op-Zoom. Het was eene oude schuld, waarvan de Violieren zich kweten, want zij hadden in 1541 op het luisterrijke landjuweel, door „De Lelie" van Diest beroepen, den eersten prijs voor het spel behaald en hadden als prijswinnaars daarmee de zedelijke verplichting op zich genomen, zoo mogelijk binnen zeven jaar zelf een wedstrijd uit te schrijven. Nu zij het zooveel te laat deden, wenschten zij hun verzuim goed te maken door bijzonderen luister aan hun feest bij te zetten en de kamers, die aan hun oproep gehoor gegeven hadden, werkten daartoe ook gaarne mede.

De intocht der kamers was schitterender, dan iemand er ooit een gezien had. De stoet toch bestond uit niet minder dan 1426 rederijkers te paard in van goud blinkend gewaad en bovendien uit 23 „welghecierde antijxe speelwaghens met personagiën (waaronder ook verscheidene „jente maechdekens") en nog 197 andere wagens. De Peoene van Mechelen kwam onder haar facteur PHILIPPUS GHYSMANS, alleen reeds op met 356 gildebroeders en 23 wagens, maar werd overtroffen, zij

het ook niet in aantal van deelnemers (108) en wagens, door „De groeyende boom" van Lier, die den tweeden prijs behaalde voor „'t schoonste incomen". De eerste prijs voor „'t schoonste incomen" en tevens voor „'t figuerlijcste en dmoralijcst incomen" viel, zeker met volle recht, ten deel aan 't Mariencransken van Brussel, waarvan de leden ten getale van 340 opkwamen „te peerde, alle ghecleedt in roode cramoiside lange casacken, gheboort met silveren passement, roode hoeyen ghemaect in fatsoene van antycsce helmetten, wambuysen, plumagiën, leerskens wit, ghegort met eenen gordel zeer curioselieck ghevlochten van gouden tocque van vierderley coleuren: gheel, root, blau ende witte." Daarbij kwamen zij met „78 schoone heerlycke waghens met toortsen" en „seven antijksche speelwaghens, die van binnen zeer behendelijck ghedraghen werden." Zij waren „seer lustich en plaisantelijck toegherust met diversse personagiën, wiens bediedinghe was, hoe dat men uut Jonsten sal Versaemen ende vriendelijck scheyden." De Engelsche zaakgelastigde, Richard Clough, die dat alles aanschouwde, was er opgetogen over en gaf er uitvoerig verslag van. Zoo iets bijzonders had hij nog nooit gezien en dacht hij ook nooit weer te zullen zien. De optocht der Brusselaars in 't bijzonder scheen hem een droom, en hij eindigde zijn verslag met de zeer juiste opmerking: „Zij die dit kunnen, kunnen meer."

Op de vraag: „Wat den mensche aldermeest tot consten verwect", die het thema voor het sinnespel aangaf, werd door meer dan éene kamer geantwoord: „De Gheest Gods" of „De Liefde", of ook wel „De Waerheyt" of „Natuerlijck Verstandt door des Gheests inspiracie" of D'bevroedsaem aenmercken van d'excellencie der consten" of „Dnatuerlijck ingheven dat tot kennissen strect." Andere kamers weder antwoordden: „Den loon prijsweerdich" of „Loflijcke fame midts eerlijck gewin" of „Den oirboir"; maar de opperprijs werd behaald door „Die Rose" van Leuven met het antwoord „Lof, eere ende prijs", en de tweede prijs door „De groeyende boom" van Lier met „Hope van gloriën onsterflijck hemels ende aertsch."

Uit het antwoord van Leuven blijkt, dat onder „conste" destijds nog kunst en wetenschap samen werd verstaan, waarin „De Mensche, een Jonghelinck", onderwezen moet worden

door „Natuerlijcke Inclinatie" en „Begheerte om weten", doch deze blijken alleen niet bij machte om 's jongelings luiheid, botheid en genotzucht geheel te overwinnen. Komt „Arbeyt" hem aansporen, dan valt hij in slaap. Beter slagen „Hope tot hoocheyt" en „Sorge voor schande", maar eerst dan wordt hij waarlijk „tot consten verwect", wanneer „Eere" zich aan hem vertoont, „sittende in eenen troon, met een ghelasen werelt ende eenen scepter in haer handen" en omgeven door „Philosophen, Poëten, Doctoren, Ambassaten, Raetsheeren en Advocaten ende andere desgelijcx eerlijcx volcx, lesende ende schrijvende."

Voor het beste esbatement verwierf „Moyses Doorn" van 's-Hertogenbosch den eersten prijs met hare „Cluyte van den Patroon van den Alven", die al wie „ten halven" gek is door hem met zijne zalf te bestrijken handig weet te „ghenesen, dats noch sotter te maken", waarom hem dan ook ten slotte door Peerken uit naam van al de door hem genezenen een vermakelijk loflied wordt toegezongen. Voor het „innocentelijcst oft onnooselijcst den sot te maken" behaalde „De Vreuchdebloem" van Bergen-op-Zoom den eersten prijs.

Het feest duurde drie weken en werd toen onmiddellijk gevolgd door een zoogenaamd „haeghspel" (d.i. eigenlijk dorpsspel), waarop vier kleinere Brabantsche kamers uit Lier, Turnhout, Berchem (bij Antwerpen) en Brussel verschenen, die zich niet in staat rekenden, met de andere op het groote landjuweel te wedijveren. In het volgende jaar werden de sinnespelen en andere dichtwerken, op landjuweel en haeghspel ten gehoore gebracht, in twee bundels uitgegeven, iets wat te voren nog maar alleen gebeurd was met de sinnespelen van het Gentsche landjuweel van 1539, maar wat later, vooral in de eerste helft der zeventiende eeuw, dikwijls gebeurde. Vóór die uitgave vindt men eene inleiding van den factor der Violieren, WILLEM VAN HAECHT, die de ziel van het feest was geweest en er met recht roem op mocht dragen, dat „die conste der Poësien in de voorgaende Landtjuweelen noyt soo seer gefloreert en heeft, als nu in onser tijden, noch die conste in sodanigher abundancien by den componisten ghebruyct als in dese feeste, want," zegt hij, „die voorgaende Landt-Juweelen en hebben maer een batement verthoocht; maar nu, als

die verstanden cloecker zyn ende alle consten in meerder kennisse, der Poeten vele, ende der liefhebbers sonder ghetal", hebben zij „overvloedelijck met sonderlinghe harmonie te samen ghevoecht en verthoont diveerse materiën deser consten, soo in comedien, ebatementen, moralen als in de poetycsche punten, epigrammen, baladen, retrograden ende devysen, sulx dat men met recht soude moghen segghen, dat den kerck Parnassus by ons nu opgheresen is ende Castalides nymphae hen wooninghe by ons vercoren hebben". Hij hoopt dan, dat zij eerlang met Italië, dat zijn Petrarca en Ariosto, en met Frankrijk, dat zijn Marot en Ronsard bezit, zullen kunnen wedijveren „tot vereeringhe der edeler consten Retorica ende vercieringhe van onse Nederlantsche tale".

Zooals VAN HAECHT zich den bloei der Nederlandsche letteren voorstelde, kon zijn wensch niet worden vervuld. Met het Antwerpsche landjuweel wordt het glansrijk tijdvak der rederijkers besloten. Het scheen ook noodig, want wat daar gezien en gehoord was, kon in dezelfde soort moeielijk overtroffen worden. Nog enkele veel minder schitterende wedstrijden volgden: in 1562 te Thielt en te 's-Hertogenbosch en ook een refereinfeest door „De Corenbloem" te Brussel uitgeschreven, waarvan de „Refereynen ende Liedekens" ook gedrukt zijn; in 1564 te Breda, te Lier (een refereinfeest), te Antwerpen (door de Goudbloem) en te Oudenaarde (door het Kersouwken); en eindelijk in 1565 een haagspel van de Corenbloem te Brussel en een refereinfeest van Den groeyenden Boom te Lier; doch dan volgen er verscheidene jaren, waarin het met alle rederijkersfeesten gedaan is. Dan begint de Opstand.

X.

Matthijs de Castelein als verpersoonlijking der rederijkerij.

Heeft eene richting in de kunst haar bloeitijd bereikt, dan zien wij als voorloopers van een naderend verval telkens de aesthetici optreden om de beginselen dier richting in systeem te brengen, met het noodlottig gevolg dat, wat aanvankelijk

spontaan, uit scheppingsdrang, was voortgebracht, later volgens alle regelen der kunst wordt nagemaakt. In de vorige periode trad na MAERLANT's indrukwekkende werkzaamheid zijn leerling BOENDALE als eerste kunstwetgever op; in deze periode was het MATTHIJS DE CASTELEIN, die een paar jaar vóór zijn dood (hij stierf in 1550) een kunstwetboek onder den titel *De Const van Rhetoriken* voltooide, dat in 1555 voor het eerst werd gedrukt bij Jan Cauweel te Gent.

Het is in vele opzichten een merkwaardig boek en getuigt, dat de dichter, die voor zijne kunstlessen den versvorm gekozen had, van geestdrift blaakte voor zijne kunst en veel over hare eischen had nagedacht. Toch is maar een deel van wat hij er over schreef door hem zelf uitgedacht en niet weinig er van ontleend aan eene, nog maar alleen in handschrift bekende, prozaverhandeling van den Franschen dichter Jehan Molinet († te Valenciennes in 1507), getiteld „Lart de rhetoricque", waarnaar hij nochtans slechts eene enkele maal verwijst en waartegen hij een andermaal polemiseert.

In een droom, zoo stelt de dichter het voor, was Mercurius als afgezant van Apollo tot hem gekomen om hem uit te noodigen dit werk te dichten, daar aan de Rhetorica van De Roovere (welk werk wij niet meer kennen) „een maer" of „defect" was, en die van Molinet ten spijt der kunst in proza geschreven was. Slechts aarzelend, omdat er onder de Fonteinisten te Gent kunstenaars waren, die hij beter voor die taak berekend achtte, nam hij de opdracht der goden aan, en hij deed dat vooral omdat zoovele „idioten met onghewasschen handen" zich aan de edele kunst vergrepen en hij haar te lief had om niet voor hare belangen op te komen. Natuurlijk kunnen wij over de voorschriften, die hij geeft, en de fouten, waartegen hij waarschuwt, hier niet te zeer in bijzonderheden treden; maar het gedicht is belangrijk genoeg, om er hier eenige oogenblikken bij stil te staan, te meer daar het ons in de gelegenheid stelt op gemakkelijke wijze een inzicht te krijgen in den stand der verskunst van die dagen.

Wat de taal der verzen betreft, verlangt DE CASTELEIN, dat de woorden hunne gewone plaats zullen innemen in den zin, die logisch gebouwd en volkomen verstaanbaar moet zijn. Zinledige uitdrukkingen of „verloren redene" vermijde

men. „Quaed vlaemsch" bederft het dicht en om dichts wille mag men de taal niet schenden. Wat goede taal is, leert het spraakgebruik, waarbij het hoogste gezag berust, zooals Horatius hem had geleerd; maar daaruit behoefde nog niet te volgen, dat men zou moeten aarzelen om nieuwe uitdrukkingen in gebruik te brengen, als ze maar goed en vooral „statelick" waren en het gedicht tot sieraad strekten.

Inzonderheid komt het bij den dichter aan op zuiverheid van rijm en maat. Het rijm is voor het oor en niet voor het oog: „int paeien der ooren leit de scientie meest", zegt hij. Lettergrepen, die in kracht van klemtoon verschillen, rijmen dus niet, en evenmin assoneerende lettergrepen. Rijk rijm (of lettergreeprijm), waarbij ook de aan den rijmklinker voorafgaande medeklinker in beide rijmklanken dezelfde is, keurt hij af, ofschoon de Walen het als eene elegantie prijzen: hij verwerpt het niet alleen bij volkomen overeenstemming (rediten), maar ook bij verschil van beteekenis (equivoquen). Regelmatige afwisseling van mannelijk en vrouwelijk rijm, zooals de Franschen in den laatsten tijd waren begonnen te eischen, „ziet hij den Vlamijnghen niet observeeren" en hij vindt dat ook niet noodig. Wèl is hij ook bij het rijm op welluidendheid gesteld en wil hij daarom hiaat vermijden en te grooten overvloed van vocalen, die het vers te slap, te veel monosyllaben, die het vers te hard maken. Men moet ook bedenken, dat éène syllabe het geheele vers kan bederven. Op de versmaat is hij keurig: regels, die op elkaar rijmen, moeten een gelijk aantal versvoeten hebben, maar in de keuze van het aantal voeten is men vrij; zelfs is afwisseling gewenscht, indien men een versregel maar niet langer maakt „alst eenen aesseme heerden mach". Blijkbaar dus keurt hij eene pauze tot ademhaling midden in een versregel bij de voordracht af. In geen geval mag daarom een vers z.i. uit meer dan vijftien lettergrepen bestaan. Al te streng wil hij de dichters overigens niet aan regels binden, want „gheen reghel zoo vast, hij en lijdt exceptien", doch wie niet ernstig en met kennis van de regelen de kunst beoefent, schrijve liever geene verzen, maar houde zich bij het proza.

Ook over de strophenvormen en dichtsoorten geeft De Castelein in zijn leerdicht uitvoerige voorschriften, toegelicht door

voorbeelden uit zijn eigen rijk voorzienen dichtschat, zoodat er niet minder dan 18 baladen, 38 refereinen en nog verscheiden rondeelen en andere dichtproeven in verschillenden strophenvorm in het werk zijn opgenomen. De eenvoudigste vorm is het *„regeldicht"*, dat uit paar aan paar rijmende versregels bestaat, maar waarvan de rederijkers zich al minder en minder bedienden om zich meer en meer op allerlei kunstige strophenvormen toe te leggen. DE CASTELEIN's eigene lievelingsstrophe is de „balade van neghenen", die ook „balade van achten metten (uitgebreiden) steerte" zou kunnen genoemd worden (rijmschema: *abaabbaba*).

Daarin heeft hij ook den tekst van zijn dichtwerk geschreven. Dergelijke *baladen* kunnen uit strophen van zeven tot negen regels met of zonder halven slotregel of staart bestaan en ook „gecruust" of „oversleghen" rijm hebben. De *refereinen* („van refereerene" zoo genoemd, zegt hij) onderscheiden zich door een gemeenschappelijken stokregel der strophen, die zelf van tien tot twintig versregels lang kunnen zijn. De *rondeelen*, die wij ook reeds uit veel vroeger tijd kennen, bleven nog steeds in den smaak vallen. *Ketendichten* onderscheiden zich hierdoor, dat iedere slotlettergreep van een regel rijmt op de aanvangslettergreep van den volgenden regel en die van den laatsten regel op de eerste lettergreep van het geheele gedicht. *Retrograden* kunnen woord voor woord evengoed van achteren naar voren als van voren naar achteren gelezen worden, en een vers als „Alchimisten zijn wijs, niet ongheleerd" is dus ook te. lezen als„ Ongheleerd, niet wijs zijn Alchimisten". Van *letterkreeftdicht* — een woord van SPIEGHEL — spreekt DE CASTELEIN niet, maar in de „Twespraack" der kamer „In Liefd' bloeyende" vinden wij daarvan een goed voorbeeld in: „Neder sit, wort trow, tis reden", dat men letter voor letter ook van achteren af kan lezen. Dat DE CASTELEIN geene uitvoerige retrograde als voorbeeld gegeven heeft, bewijst, dat hij persoonlijk van zulk geknutsel niet veel hield, maar zijne tijdgenooten hadden er veel mee op. Als voorbeeld haal ik er een aan van den Antwerpschen rederijker CORNELIS CRUL, die in de eerste helft van de vijftiende eeuw leefde en van wien behalve eene berijmde vertaling der *Colloquia* van Erasmus ook „Eenen gheestelijcken A. B. uut de heilighe Schrift in dichte

ghestelt" in 1543 gedrukt is. Hij slaagde er in, van zijne retrograde tevens een acrostichon of naamdicht te maken, aldus luidende:

C onforteert my nu, och! Heere laudabel.
O ntrent ons zyn die vianden fier;
R egeert doch 't vleesch ghenesende curabel;
N egligent en onachsaem zyn wy schier;
E xellent princhc, ghy bevrydt 't dangier;
L eest ons inwendich en tsmenscheit spaert.
I nprent liefde door 't ghelove hier.
S neeft ons van boosheit, alle quaetheit verhaert,
C leeft an ons vastelic, wy syn bewaert,
R ustich voorvechtre, thoevlucht ghemeene,
V ergeeft zonde, die bermherticheit baert;
L ustich domineert ghy, o God, alleene!

Verder spreekt De Castelein nog over het maken van liedekens, waarbij het blijkt, dat de dichter destijds de componist van „den vooys" behoorde te zijn, en van „chaertkens" en minnebrieven. Eerst wie al deze dichtsoorten onder de knie heeft, zegt hij, mag zich wagen aan het schrijven van tafelspeelkens en vervolgens van esbatementen, om te eindigen met het hoogste in de kunst, het „spel van sinne".

Met het geven van wenken over al deze dichtsoorten en ook nog over de voordracht der tooneelstukken had De Castelein gevoeglijk zijn werk kunnen besluiten, maar er was toch nog éene afdeeling der poëzie, de „Rhetorike extraordinaire", die blijkbaar niet bijzonder in zijn smaak viel, maar die hij toch meende beknopt, soms ook door het geven van voorbeelden, te moeten behandelen, omdat zij ook in het geschrift van Molinet eene plaats innam, en veel door Fransche dichters beoefend werd. Wij maken daardoor kennis met verschillende hoogst gekunstelde dichtsoorten, die de verfijnde Fransche rhetorisiens hadden uitgevonden en die ook bij ons wel werden nagevolgd.

Van dien aard zijn de *zesse baladen in éene,* d.i. schijnbaar éene balade, maar op zes manieren te lezen, zoodat er dan zes verschillende in opgesloten blijken. Kunstiger nog is het *scaeckberd,* in 64 vakken verdeeld, die ieder één versregel inhouden, en, naar verschillende richtingen gelezen, acht en dertig baladen van achten opleverend. De *intricate baladen* bestaan uit versregels, waarin eens of meermalen eene lettergreep door

eene volkomen gelijkluidende wordt gevolgd, die dan echter niet geschreven, maar onder het lezen ingevoegd moet worden, zal het vers niet onzin schijnen, zooals bv. dit „Thijs jonstigh ter eeren van u dat", waarbij men de slotlettergreep van het vorige vers aan het begin moet invullen en dat men dan aldus moet lezen: „*Mat*thijs, *jon*, jonstigh *stighter*, ter eeren van *u*, u dat." Daarbij vergeleken zijn de *dobbelsteerten* eenvoudig. Zij onderscheiden zich hierdoor, dat van iederen versregel de twee laatste woorden op elkaar rijmen. De *simpletten* zijn (evenals de oude *monorimen*) strophen met slechts één rijmklank, en de *doubletten* strophen met slechts twee rijmklanken. Bij het *aldicht* rijmt van twee regels ieder woord van den eenen op het overeenkomstige van den anderen regel, bv.:

„Voort, zyt niet moe! Wilt my saen versinnen!
Hoort, zwyt, siet toe! Stilt, wy gaen beginnen."

De *incarnaties* of tijdverzen waren ook reeds in de vroegere middeleeuwen in gebruik. Op den slag bij Pavia maakte De Castelein dit tijdvers:

„BII PaVIën, daer dIVersChen peIIs LaCh,
FLaVde de LeLIe op Sente MatthIIs daCh."

Verder gaf De Castelein nog voorbeelden van andere „vremde sneden", ook genoemd met de namen der Grieksche metriek, maar daaraan in de verte niet beantwoordend. Eindelijk noemde hij nog *ricqueracken* en *baguenauden*, maar hij keurde ze af, omdat ze „geenen zin en connen concludeeren", of, zooals Molinet zeide, „sans rime et sans raison" zijn. Van dien aard zijn ook de door De Castelein niet genoemde *coq-à-l'âne's*, waarmede zoovele Fransche rederijkers zich amuseerden.

Naar den inhoud onderscheidde onze kunstrechter nog de *deffianche* (uitdaging), de *interrogatie*, de *geraedsels*, de *cocorullen* (grappen of spotdichtjes: „bueseldicht op alle kinderen dagh"), het *banckdicht* (drinklied), het *sermoen* (meer in komieken dan in ernstigen trant, zooals zijn eigen „Sermoen van Sencte Reinhuut"), de *parabolen* (gelijkenissen of verhalen ter opheldering) en *moralen*, de *sprake* (toepasselijke toespraak), het *benedicite* (gebed vóór den maaltijd) metter *gratien* (dankdicht na den maaltijd), het *paternoster* (berijmd „Onze Vader"), het

endelveers (laatste bede vóór het overlijden) en de *epitaphiën* (grafschriften).

Zulke epitaphiën zijn er ook op De Castelein zelf gemaakt. Voor de uitgave van zijn werk in 1555 had de Gentsche rederijker Henrick van den Keere „de leer-jounghers van Castelein's discipline" daartoe opgewekt, en in de uitgave van 1573 komen er tien voor. Daarmee was in onze letterkunde eene gewoonte ingevoerd, die zich tot het begin van de negentiende eeuw toe krachtig heeft weten te handhaven. Uit wat lateren tijd kennen wij den bundel van grafschriften en lijkdichten op Karel van Mander en dien op Bredero en uit de zeventiende en achttiende eeuw steeds omvangrijker bundels op iederen dichter van eenige, soms zelfs van volstrekt geene, beteekenis.

De Castelein behoorde, zooals reeds uit het groot aantal toelichtende voorbeelden in zijn dichtwerk gebleken is, niet tot de stuurlui die aan wal staan. Als factor der Oudenaarder „Kersouwieren en Paxvobianen" maakte deze priester en notarius apostolicus niet minder dan 36 esbatementen, 38 tafelspelen, 30 wagenspelen en 12 sinnespelen, waarvan echter, behalve zijn spel voor het Gentsche landjuweel van 1539, alleen de reeds vermelde „Historie van Pyramus en Thisbe" gedrukt is. Bovendien verschenen van hem in druk de in 1522 gedichte „Baladen van Doornycke", waarin hij de lotgevallen dezer stad en voornamelijk de verovering er van door Karel V op 30 Nov. 1521 met veel geleerdheid in uiterst gekunstelden vorm vermeldt. Eindelijk hebben wij nog van hem in druk een bundel „Diversche Liedekens", dertig in getal (ook „amoreuse"), door hem „ghecomponeert" en ondanks de vele bastaardwoorden door zangerigheid en zoetvloeiendheid uitmuntend boven de meeste rederijkersliedjes van de zestiende eeuw.

Ongetwijfeld is niemand van zijne tijdgenooten zuiverder type van den rederijker geweest dan Matthijs de Castelein en heeft ook niemand meer invloed geoefend op de rederijkers uit de tweede helft van de zestiende eeuw dan hij. Voor onze kennis van de techniek der rederijkerspoëzie is zijne „Const van Rhetorike" eene onwaardeerbare bron, en juist de ontwikkeling van die techniek is kenmerkend voor het rede-

rijkerstijdvak tegenover de vorige periode, die zich door groote metrische en rhythmische eenvoudigheid onderscheidde en zich van min of meer kunstige strophen slechts zelden buiten het eigenlijk lied bediende, terwijl eene volgende periode, zonder juist de verstechniek te verwaarloozen, naar vereenvoudiging zou streven door haar verzet tegen te geesteloos geknutsel met woorden en klanken.

Verschilllende proeven van de door DE CASTELEIN besproken dichtsoorten kan men bijeenvinden in *Dboeck der Amoreusheyt,* een dichtbundel, die in 1580 werd gedrukt, maar vele oudere gedichten bevat, en daaronder ook „Epistels of Minnebrieven" van DE CASTELEIN zelf. Ook komen er voorbeelden in voor van enkele dichtsoorten, die door hem onvermeld gelaten waren, met name de *bruytspraken* van twee of drie personen, die ook worden aangeduid als „batementen om over een bruytstafel te spreken" en dus tot de rubriek der tafelspeelkens behooren, maar wat de behandelde onderwerpen betreft (b.v. het voor en het tegen van het huwelijk) geheel in denzelfden trant zijn als de bruiloftsvertooningen, die ook nog in onzen tijd in zwang zijn en waaraan vooral de bundels onzer achttiende-ëeuwsche poëten zoo rijk zijn.

Zulk een bruiloftsspel werd o. a. in de herfst van 1558 op de bruiloft van MARCUS VAN VAERNEWIJCK, die toen op veertigjarigen leeftijd met Livina Hallijns in het huwelijk trad, vertoond door de Gentsche kamer „De Lely", waarvan hij een ijverig lid was. Hoog in eere stond hij bij zijne stadgenooten, zoowel om zijne aanzienlijke geboorte, de kennis en ervaring door hem op zijne reizen in geheel Europa opgedaan en het schepenambt, waartoe hij in 1564 benoemd werd, als ook om hetgeen hij op het gebied der poëzie had geleverd. In *Dboeck der Amoreusheyt* zelf vindt men van hem „Veel schoone questiën oft Raetsels der minnen, met vragen en antwoorden, de welcke een Jonckfrouwe vraecht ende een Ridder solveert, den Minnaers oorbaer te weten," en „ander questiën, die de Ridder vraecht ende de Jonckvrouwe solveert: seer lustich om lesen". Het is een uitvoerig dialogisch gedicht in vier afdeelingen, geschoeid op de leest van de middeleewsche „cours d'amour".

Zijn beroemdste dichtwerk echter was de *Vlaemsche Audvrem-*

digheyt van 1560, waarin „veel wonderlicke antiquiteyten van der natuere, gheleghentheyt, oorsprongh ende eerste fondatiën des zelven Landts vergadert" waren en „rhetorijckelicken" meegedeeld in den balladenvorm. Men kan het eene berijmde archaeologie en historie noemen, waarin, na eene uitvoerige beschrijving van Vlaanderen met zijne vele bloeiende steden, en een lang verhaal van de bekeering der Vlamingen tot het Christendom, de geschiedenis van Vlaanderen wordt verhaald van den oudsten tijd af, waarin de Trojanen de stad Belgis heetten gesticht te hebben, welker koningen er heerschappij voerden tot op Caesar, die ze onderwierp. Dan volgt de geschiedenis van de Vlaamsche forestiers en graven, van „Carolus Brabo, den eersten regent" af, die, volgens Vaernewijck, bij het begin der Christelijke jaartelling regeerde, tot op zijn eigen tijd toe; terwijl het gedicht wordt besloten met eene beschrijving der uitvaartsviering van Koning Hendrik II in de St.-Michielskerk te Gent en der drie-en-twintigste vergadering van het kapittel der gulden-vliesorde te Gent in Juli 1559. Onder allerlei halfgeleerde verdichtselen, die VAERNEWIJCK voor zuivere geschiedenis hield en die men later dikwijls — met even weinig recht — voor oude volksoverleveringen heeft aangezien, vindt men er toch wel enkele sporen van oude sagen. Zoo worden wij b.v. verrast door er in balladen van achten de, eerst later door Shakespeare gedramatiseerde, geschiedenis van King Lear in aan te treffen met de mededeeling dat „den bergh daer die Schelde te Gent comt ingheloopen naer desen coninc Leyr den Leerberch ghenaemt wart".

Acht jaar later gaf VAERNEWIJCK onder den titel „Den Spieghel der Nederlandscher audtheyt", in volgende drukken tot „Die Historie van Belgis" verdoopt, met verbazend veel geleerdheid, maar zonder eenige historische critiek, hetzelfde nog eens veel uitvoeriger in proza, en bleef daarmee in de Zuidelijke Nederlanden nog lang de eerste geschiedschrijver des lands, zelfs nog in den tijd, dat de fabelen in het eerste gedeelte der *Divisiekroniek* van 1517 in Holland en der Kroniek van den zoogenaamden Ocko Scarlensis (van omstreeks 1565) in Friesland door de critische studiën van mannen als Petrus Scriverius en Ubbo Emmius in al hare historische nietswaardigheid ten toon gesteld waren.

Eindelijk is er nog ééne dichtsoort door De Castelein onvermeld gelaten, die nochtans niet zelden bij ons beoefend werd in navolging van hetgeen daarvan reeds te voren wordt aangetroffen in de Fransche litteratuur, waarin François Villon er in 1461 het voorbeeld van had gegeven met zijn „Grand Testament". Men verwarre, alleen op den naam afgaande, daarmee niet vermakelijk hekelende verhalen als „Uilenspiegels testament" of als „Jan Splinters testament", waarin de geschiedenis wordt verteld van een schijnnalatenschap in geld, vermaakt aan hebzuchtigen, die er bedrogen mee uitkomen. De nu bedoelde *testamenten* zijn eerder laatste getuigenissen of bekentenissen en raadgevingen te noemen, door den dichter werkelijk of schijnbaar bestemd om na zijn dood door het nageslacht gelezen te worden.

Zulk een testament maakte in zestien balladen van achten op ruim twee-en-zeventigjarigen leeftijd de deken der Fonteinisten te Gent, Gillis de Rammeleere, in de eerste helft der zestiende eeuw. Buitengemeen lang is het *Testament Rhetoricael* van Edewaerd de Dene, die in 1533 „clerck ter vierschaere" van Brugge werd. Hij voltooide het in 1561, toen hij zich bekeerd had (naar 't schijnt) van een te lichtzinnig leven, waardoor hij zich met zijn nog al talrijk gezin diep in de schulden had gestoken en ook gevaar geloopen had uit zijn ambt ontslagen te worden. Herinnert hij reeds door zijne leefwijze aan Villon, ook zijn Testament vertoont met dat van Villon meer dan één punt van overeenkomst, zoodat, waren er in Frankrijk niet reeds zoovele gedichten in denzelfden trant geschreven, men allicht geneigd zou zijn, zijn voorbeeld juist in Villon te zien, wiens naam hij in elk geval kende, daar hij hem noemt in de voorrede der door hem in 1562 bezorgde uitgaaf van De Roovere's *Rethoricale Werken.* Evenals Villon in den tekst van zijn testament ook balladen invoegde, deed dat ook De Dene, en zooals Villon zijn werk besloot met eene ballade, waarin hij „crya mercy à chascun", zoo heeft ook De Dene voor hij op reis ging „naer Adams moer" met een langen adieu" „an een yeghelick mensche oorlof" genomen.

De Dene heeft nog minstens vijftien jaar na het voltooien van zijn Testament geleefd en in 1567 een verdienstelijken

dichtbundel in het licht gezonden: „De Warachtighe Fabulen der Dieren", versierd met plaatjes van Marcus Gheraerts en 106 Aesopische fabels bevattend, door hem bijna alle vrij vertaald uit twee Fransche fabelbundels, die van Gillis Corrozet (van 1542) en die van Guillaume Haudent (van 1547). Overigens maakte DE DENE zich bij zijne stadgenooten verdienstelijk door als factor der kamer „De drie Santinnen" van 1566 tot 1571 „nieuwe spectaclen" of „spelen van sinne" te maken om te vertoonen „up den heleghen bloetdach."

Na 1571 worden deze spelen niet meer in de stadsrekeningen van Brugge vermeld. Is dat toeval of werden zulke vertooningen te Brugge toen niet meer toegelaten? Bekend toch is het, hoe gestreng de hertog van Alva reeds dadelijk bij zijne komst in de Nederlanden tegen de rederijkers optrad en hoe moeielijk het was, in zijn tijd en ook later de toestemming te krijgen tot het geven van vertooningen, zoodat men wel mag zeggen, dat de onmiddellijke oorzaak van het verval der rederijkerij gelegen is in de gestrengheid der regeeringsmaatregelen, waardoor alle vrijheid van spreken aan banden gelegd was.

Zes jaar nadat de Rederijkers hun grootsten roem hadden behaald op het landjuweel van Antwerpen verscheen hier de man van staal en bloed aan het hoofd zijner Spaansche keurbenden en trad De Vargas op als leider van den Raad van Beroerte, en het gevolg was: schrik en ontsteltenis overal. De vroolijkheid was gebannen: voor kunst was er geen hoofd meer, geen tijd en geen lust, en als na de eerste herademing in de Noordelijke Nederlanden de rederijkerij weer begint op te bloeien, is het toch niet meer dan een nabloei; en ook in de Zuidelijke Nederlanden wordt sinds het twaalfjarig bestand de geknakte plant slechts kunstmatig in het leven gehouden, al was dat ook een taai leven van eenige eeuwen.

Dat de rederijkerij de hevige stormen, die over haar hoofd gegaan waren, niet had kunnen doorstaan, was voorwaar geen wonder. De tijden waren veranderd, of liever, de geesten der menschen waren dezelfde niet meer als vroeger. Uit den geest der middeleeuwen, uit het Katholicisme voortgekomen, geworteld in scholastiek en mystiek, verloor zij hare levenskracht met den val van de oude wereldbeschouwing en den ouden

godsdienst. Zelfs hare luisterrijke landjuweelen, met al die vroolijkheid en al die praal, waren als 't ware een afscheid geweest aan dat verleden. Bij het wegsterven der middeleeuwsche kunst herleefde de kunst der Ouden, de kunst uit de wereld der Olympische goden; bij het uitteren van de scholastiek, met hare subtiele deductieve redeneerkunde, trad de wetenschap op met haar inductief onderzoek; bij het wegkwijnen der mystiek, met hare droomerijen en visioenen, trad de Hervorming op met haar krachtig protest en den eenvoud van haar practisch geloof.

XI.

De letteren in de eerste jaren der Kerkhervorming.

Langzaam, maar zeker, was de Hervorming voorbereid. De dorre scholastiek der middeleeuwen had het gemoed niet langer kunnen bevredigen en de mystiek, die aan vrome gemoederen een tijdlang voldoening had kunnen schenken, had sinds lang hare eerste bekoorlijkheid verloren. De symbolen waren versteend, de kerkplechtigheden ijdele vertooningen geworden. De devotie der edele geesten was vergroofd door gemeengoed te worden ook van de domsten en plompsten.

Daarbij was door de herleving der oude, vooral Grieksche, kunst en litteratuur, der Grieksche wetenschap en wijsbegeerte een nieuw licht opgegaan, dat niet alleen den geest had verhelderd, maar ook het verzwakte licht, dat van het Christendom bleef uitstralen, had doen verbleeken. De Renaissance had ook den levenslust verhoogd en het welgevallen in al wat zuiver menschelijk was aangekweekt. Was eertijds het verwerven der hemelsche zaligheid door het kruisigen van het vleesch en het verachten van alle wereldsche genietingen het hoogste ideaal geweest, waarnaar de edelsten, ook onder de vorsten en den adel, hadden gestreefd, nu begonnen velen in te zien, hoe mooi ook de menschenwereld was, hoe verheffend de vermeerdering van kennis, hoe heerlijk de aanschouwing der gewrochten van het menschelijk scheppingsvermogen, en hoeveel beter men deed met naar veredeling van het aardsche te streven, dan al het goede en schoone der aarde voorbij te zien

terwille van de onzekere, althans onbekende, hemelsche heerlijkheid.

En dat er inderdaad zooveel op aarde te genieten viel, was het gevolg geweest van de aangroeiende kunstvaardigheid der schilders, beeldhouwers en gouddrijvers, die bij de Ouden in de leer waren gegaan; maar niet minder was het mogelijk geworden door den toenemenden bloei van handel en nijverheid in de 15e eeuw, zoowel in Italië, waar Venetië en Genua, Florence en zoovele andere handelssteden haar toppunt van welvaart hadden bereikt, als in de Nederlanden, waar in Gent en elders in Vlaanderen, in Brussel en vooral in Antwerpen de handel schatten gouds en eene ongelooflijke weelde had aangebracht.

Maar wat in tijden van groote welvaart nooit kan uitblijven, dat moest zich ook nu weer openbaren: de wijde klove, die er gaapte tusschen de zoo rijk met aardsche goederen gezegenden en hunne arme natuurgenooten, die slechts hard werkend en met moeite den strijd om het bestaan konden volhouden. In minder voorspoedige tijden is de nood voor velen niet minder groot, allicht zelfs grooter, maar hij doet zich dan niet zoo pijnlijk gevoelen. Het besef der ellende wordt bij velen levendiger door de tegenstelling met de weelde van anderen.

Waar nu was voor de misdeelden de troost te vinden, waaraan zij bij iedere diep teleurstellende nederlaag in den harden levensstrijd zoozeer de behoefte gevoelden? Bij de Kerk? Het lag voor de hand dien te zoeken bij den opvolger van Petrus, den armen visscher, die van Christus de opdracht gekregen had, de blijde boodschap der vaderlijke liefde van God en der broederlijke gelijkheid van al zijne kinderen vooral te brengen aan armen en eenvoudigen, zwakken en ongelukkigen. Maar hoe dikwijls had men dien troost daar tevergeefs gezocht! Onder de hooge geestelijkheid behoorden de besten tot de vurige aanhangers der Renaissance, vol geestdrift voor heidensche kunst en wetenschap, tot in de curie, tot op den pauselijken stoel toe, waar de kunstliefde der Medicis in Leo X haar schitterenden vertegenwoordiger vond, die de tijden van een Nicolaas V trachtte te doen herleven. En toch was die heidensche paus nog een heilige, vergeleken bij zijne voorgangers: den krijgszuchtigen Julius II of den zedeloozen Alexander VI uit het monsterachtig geslacht der Borgia's. Van deze pausen

had ieder op zijne wijze het gezag der Kerk roekeloos verspeeld.

Bovendien was dat gezag reeds lang niet meer wat het had kunnen en moeten zijn door de ergerlijke geldgierigheid en praalzucht der hooge geestelijkheid, die reeds in de 13e eeuw door Maerlant en de zijnen met volle recht was gehekeld en die sinds dien tijd eer toe dan afgenomen was. Reeds hadden mannen als Jan Huss en Savonarola voor reiniging van de zeden der geestelijken en hervorming in de Kerk met woord en daad geijverd, en wèl had de brandstapel hunne stemmen trachten te smoren, maar de naklank er van steeg boven de smeulende houtmijt uit, nog jarenlang.

De vrome zin van velen uit de rijen der lagere geestelijkheid en uit die monnikenscharen, die de strenge observantie hadden aangenomen of die, zooals de Augustijnen en hier te lande met name de leden der Windesheimer congregatie, met de leekebroeders des gemeenen levens de moderne devotie waren toegedaan, had wel nog lang den eerbied voor de Kerk kunnen handhaven trots de hooge prelaten, die er zich niet om schenen te bekommeren, maar eindelijk rees ook uit die gelederen de twijfel op aan de heiligheid eener Kerk, waarvan de hoofdvertegenwoordigers zoo weinig op heiligen geleken. De mystiek had hun geleerd, meer waarde te hechten aan de persoonlijke inspiratie der Godheid dan aan de tot dogma's verstijfde kerkelijke revelatie; en al bleef die inspiratie hunne liefde voor den geest des Christendoms versterken, zij getuigde te dikwijls tegen de hiërarchische vertegenwoordigers van dat Christendom om niet op den duur hun geloof aan de overgeleverde kerkleer te ondermijnen.

Twijfel bij de vromen was niet minder algemeen dan spotzucht bij de lichtzinnigen, en waar de twijfel martelde en het vertrouwen op de kerkelijke machten ontbrak, moest elders de gewenschte zekerheid worden gezocht. En waar kon men die veiliger zoeken dan bij de oudste overleveringen van het Christendom, bij de kerkvaders, bij Augustinus en Hiëronymus, maar nog eer bij de apostelen en evangelisten, bij de heilige bijbelboeken zelf. Dat was nu niet moeielijk meer: de drukkunst had ze ver verspreid: de ongeleerde kon ze, zij het ook nog niet onverminkt, lezen in de volkstaal, de geleerde in den Griekschen grondtekst, die — de humanisten hadden het be-

wezen — in menig opzicht verschilde van de Vulgaat, den officiëelen tekst der Kerk. Dáár vond men, buiten de Kerk om, bevrediging voor zijn gemoed; en al verzuimde men het waarnemen der uiterlijke kerkplechtigheden niet, men legde er zijne persoonlijke gedachten in, zonder altijd te gevoelen, dat het nieuwe wijn was in oude lederen zakken.

Wie dat wèl gevoelden, spraken den wensch uit naar hervorming in de Kerk en allereerst naar zuivering van zeden onder de vertegenwoordigers der Kerk; maar de hervorming moest van boven af komen, zooals iedere hervorming, en de Roomsche curie durfde het groote werk niet aan. Een onbaatzuchtig en tevens doortastend man op den stoel van Petrus had den opstand tegen de Kerk toen misschien nog kunnen verhoeden door het invoeren van ingrijpende hervormingen, maar zulk een man werd tot die taak niet geroepen.

Zulke mannen waren er wèl onder de lagere geestelijken, maar wanneer zij als hervormers optraden, zouden zij — de ondervinding had het bewezen — toch niets vermogen. Wie dat waagde moest ondergaan, of... breken met de oude Kerk, niet slechts in zijn hart als ongeloovige of als wereldling, maar openlijk als geloovige en vroom Christen. Daartoe was veel moed noodig, 't is waar, maar wie dien moed bezat zou ook de kracht vinden in den aanhang van duizenden, die slechts op zijn optreden wachtten. De moedige man, die het waagde openlijk en plechtig met de kerk van Rome te breken en op de oude grondslagen een nieuw Christendom op te bouwen, was Maarten Luther.

Zoodra hij op 31 Oct. 1517 de bijl aan den wortel van den boom had gelegd, waren er duizenden handen gereed om haar te grijpen en te gebruiken; en toen hij in April 1521 op den rijksdag te Worms kloek en beslist had verklaard, niet anders te kunnen en met Gods hulp te zullen voortgaan, begrepen duizenden met hem, dat terugtreden niet meer mogelijk was en dat wat als hervorming der Kerk was bedoeld moest worden: strijd tegen de Kerk. Dat het ook een strijd zou worden tegen den Keizer en de wereldlijke machten, viel toen tevens niet meer te ontveinzen. „Broeder Martin Luyters boecken" waren al aanstonds ook in de Nederlanden in vertaling verspreid, zooals reeds in 1520 „De thien Gheboden Godts door

M. Luther, broeder van de St. Augustiner oirdene, gepredikt". In Juli 1521 en nog eens in Mei 1522 werden zij met andere boeken te Antwerpen door den scherprechter openlijk verbrand ten spijt der Augustijnen aldaar, wier prior Jacobus Praepositus reeds als verkondiger van Luther's leer was opgetreden, evenals te Dordrecht de prior der Augustijnen Hendrik van Zutfen. Ook onder de Minderbroeders had de ketterij ingang gevonden, zooals blijkt uit de voortreffelijke *Sermoenen,* die in 1520 van pater Niclaes Peeters het licht zagen. Onder de scholasters telde Luther niet minder aanhang: in 1522 werd Hinne Rode, de rector der Hiëronymusschool te Utrecht, wegens ketterij van zijn ambt ontzet; en van de geleerde en invloedrijke wereldlijke geestelijken, die den nieuwen beginselen waren toegedaan en die in de Noordelijke gewesten, met name in Groningen, talrijk waren, heb ik slechts den persona van St. Maarten te Groningen, Wilhelmus Frederici († 1525), te noemen, om u eene eerwaardige schaar van mannen voor den geest te roepen, die met bezadigdheid en zelfs zonder vijandschap tegen de Kerk toch innig beseften, hoeveel er te verbeteren viel, en daarom de hervorming begunstigden zonder er zelf voor te strijden. Zulke mannen hadden zelfs toen nog de Kerk kunnen redden, als de hoogste geestelijke en wereldlijke macht hen had laten begaan, zooals aanvankelijk in Groningen ook gebeurde. Maar in de Bourgondische erflanden van den Duitschen Keizer werden gestrenge maatregelen genomen, die niet anders konden dan haar bevorderen. In Maart 1522 vaardigde Karel V te Mechelen zijn eerste placaat tegen de Lutheranen uit, en in April daarop stelde hij Mr. François van der Hulst tot inquisiteur-generaal aan.

Reeds in het volgende jaar bezegelden onder de Antwerpsche Augustijnen de eerste Lutheranen onverschrokken hun geloof met den marteldood op den brandstapel te Brussel: Hendrik Voes en Johannes Esch. Luther zelf was het, die in een lied het geloofswonder verheerlijkte, dat God had gedaan „in Brussel in dem Niederland wol durch zween jungen knaben". Men kan zich voorstellen, hoe gretig dat lied werd ontvangen, evenals Luther's troostbrief aan alle lieve broeders in Christus, die er in Holland, Brabant en Vlaanderen zijn.

Door hoevele andere zouden deze eerste martelaars worden

gevolgd! Ruim twee duizend heeft men er opgeteld. In 1525 werd te Utrecht de kuiper Willem Dircks en te 's-Gravenhage de eerste Hollandsche martelaar, de Woerdensche priester Jan de Backer (Pistorius), verbrand. Vol geestdrift en psalmzingende gingen zij den dood te gemoet, en wat Luther voor de eerste bloedgetuigen had gedaan, deden anderen voor de latere, hetzij reeds onmiddellijk onder den verschen indruk van het gebeurde, nadat deze „arme slachtschaepkens" dit offer aan hun Heer hadden gebracht, hetzij in later tijd, wanneer het in de overlevering voortlevende of opgeschreven verhaal van hun „lijden en heerlijkheid", zooals zij het zelf beschouwden, den een of ander zoozeer getroffen had, dat hij behoefte gevoelde er een lied van te maken. Het laatste was b.v. het geval met het vooral door eenvoud treffende lied op Weynken (of Wendelmoet) Claasdr. van Monnikendam, die in 1527 in Den Haag werd verbrand. Het eerste geldt van de beide liederen op twee adellijke jonkvrouwen, Maria en Ursula van Beckum, die in den herfst van 1544 te Delden haar leven offerden, en ook van het zeer uitvoerige offerlied der vier martelaars, wier terechtstelling te Lier in Januari 1551 met treffende aanschouwelijkheid wordt verteld, nadat vooraf in dramatischen vorm hun triumfantelijk verhoor voor de vierschaar was meegedeeld. De dichter er van, HANS VAN OVERDAM, werd nog in hetzelfde jaar, waarin hij zijne vier geloofsvrienden op den brandstapel had zien sterven, ook zelf te Gent verbrand. Vier anderen, in 1552 te Leiden het offer van den mutsaard geworden, werden bezongen door den Schoonhovenschen glazenmaker ADRIAEN CORNELISZ, die op het eind van hetzelfde jaar te Leiden hetzelfde lot onderging en toen ook zelf in een martelaarslied werd herdacht. Verbazingwekkend is het, hoe blijmoedig deze martelaren ter dood gingen, als gingen zij ter bruiloft. Toen in 1558 te Rotterdam het volk de terechtstelling belette, klonk het uit den mond der verlosten met zacht verwijt: „Waerom hebt ghyt bedreven? Wij waren bereyt voor de waerheyt te sterven". De veroordeelden zongen dan ook soms aan den vooravond van den dag, waarop zij een schitterend getuigenis zouden afleggen van hun geloof, hun eigen offerlied, zooals PIETER VAN OLMEN, in 1552 te Gent, en LOUWEREYS VERLEYE, met

anderen in 1559 ter dood gebracht, terwijl Jan Schut zijn offerliedeken „uut de gevanckenis gesent heeft om zijnen naesten te stichten", lang voor hij in 1561 onthoofd werd.

Ook bestaan er een paar liederen, die eene geheele litanie, als 't ware, van martelaars gedurende een bepaald tijdsverloop bevatten, namelijk het wederdooperslied „van 72 Christenen binnen der stadt van Antwerpen opgeoffert tusschen 't jaer '55 ende '60", dat in 1560 werd gedicht, en een andere berijmde catalogus van martelaars, 41 in getal, die tusschen 1562 en 1569 te Gent hun leven verloren. Met het aantal martelaars groeide ook het aantal martelaarsliederen voortdurend aan. Eerst afzonderlijk, ook wel ongedrukt, verspreid, werden er later vele ook in liedboeken opgenomen, en de meeste (nl. 25) in 1563 bij elkaar verzameld in „Een Liedtboecxken", dat werd uitgegeven als tweede deel van het doopsgezinde prozamartelaarsboek *Het offer des Heeren*, dat in 1562 (doch toen misschien niet voor 't eerst) verschenen was. Herhaaldelijk zijn zij daarmee later herdrukt. Voor den vierden ons bekenden druk van „Het offer des Heeren" (1570) zijn bovendien nog 29 nieuwe martelaarsliederen gemaakt om er elk der belijdenissen, brieven en verhalen in proza mee te besluiten. In de zeven volgende uitgaven zijn er nog maar vier liederen bijgekomen, ofschoon de geloofsvervolging tusschen 1563 en 1576 het felst is geweest; maar men moet bedenken, dat in dit martelaarsboek alleen Doopsgezinden of wie daartoe gerekend werden herdacht zijn, terwijl de later terechtgestelden meest beeldstormende of andere Calvinisten waren. De martelaarsliederen, waarin deze verheerlijkt worden, vindt men elders, en daarvan geldt hetzelfde als van de liederen uit „Het offer des Heeren": ongekunsteld van taal en versvorm, maar aangrijpend door de roerende eenvoudigheid, waarmee de bloedige zegepraal van het onwankelbaar geloof er in wordt verhaald, maken zij zelfs nu nog niet minder diepen indruk op ons dan de legenden der eerste Christenmartelaars, waarmee zij zooveel overeenstemming vertoonen, hetzij wij hooren van Christoffel Fabricius (ons ook als dichter van enkele vrome liederen bekend), die, vóór hij in 1564 te Antwerpen verbrand werd, den schout op zijne vraag, of hij ook in bosschen en velden gepredikt had, ten

antwoord gaf: „Jae ick, Godt weet, end mij is oock zeer leet, dat ick 't niet meer en dede;" hetzij wij in 1567 de gebroeders Batenburg „bervoets en blootshoofds naer den doot" zien treden onder het aanheffen van den zesden psalm, maar overstemd door het tromgeroffel der Spaansche soldaten.

De vrome toon, die ons uit deze martelaarsliederen tegenklinkt, is natuurlijk niet de eenige, dien wij van de Lutheranen en andere ketters te hooren krijgen. De Hervorming toch was niet alleen voortgesproten uit zucht naar het hoogere: zij was ook voortgekomen uit ergernis over de gebreken der oude Kerk en verlies van eerbied voor de heiligheid van het priesterambt en de kerkplechtigheden. De priesters moesten het dus dikwijls misgelden en meestal met recht. In 1524 werd er over geklaagd, dat er te Amsterdam „diffamatoire cantilenen" gezongen werden voor de huizen der geestelijken. In 1526, lezen wij, zong Claes Heyndricx te Hoorn een lied „tot illusie ende bespottinge van de ceremonyen ende loeflijcken gewoenten van der H. Kercke." In 1528 werden in verschillende steden van Holland en Friesland in het openbaar spelen vertoond, die het volk „schandaliseerden," zooals de stadhouder beweerde; en in 1533 werden negen leden eener buiten voorkennis der overheid te Amsterdam opgerichte rederijkerskamer veroordeeld tot het doen van eene bedevaart naar Rome, omdat zij een battement hadden gespeeld, waarin de geestelijkheid werd beschimpt. In Febr. 1536 werd Willem Polgier te Gent verwezen tot eene boete „omme een liedeken, dat hi ghemaect hadde op de geesteliken," en tevens werd toen „gheïnterdiceert alle factuers van Rhetorijcke niet uut te laten gaen sonder consent van scepenen ende ooc ghevisenteert ten preecheeren." De laatste waren inquisiteurs en met de Carmelieten en Observanten de steunpilaren der Kerk.

De spot der rederijkers zal wel niet altijd even geestig, even oorspronkelijk geweest zijn. Vermoedelijk was het meestal eene vergroofde copie van de fijne, maar moordende scherts, die geheel Europa had doen glimlachen bij het lezen van de *Stultitiae Laus*, door Erasmus in 1508, dus reeds vóór de Hervorming, uitgegeven, evenals van den wat ruweren, maar niettemin geestigen en vernietigenden spot der met zijn medeweten in 1516 verschenen *Epistolae obscurorum virorum*, die door

haar dolvermakelijk monnikenlatijn de waanwijze domheid der officiëele godgeleerden, der „Magistri Nostri," hadden gepersifleerd.

Dat Erasmus nooit tot de Hervorming is toegetreden, al bedwong hij ook later de spotzucht niet, die hier en daar in zijne *Colloquia* van 1522 ook de geestelijkheid allerminst spaarde, bewijst, dat de spottende aanvallen op de geestelijkheid niet alle van eigenlijke Lutheranen behoefden uit te gaan. Aan Erasmus zal zeker niemand zedelijken ernst of belangstelling in geloofszaken ontzeggen; maar de aanvallen konden ook komen van halfheidensche humanisten en jolige wereldlingen, die er niet aan dachten, het kerkgeloof af te breken of zich te gaan verdiepen in het onderzoek der Heilige Schriften.

Aanvankelijk zelfs schijnt de aristocratie der groote steden, schijnen edelen en groothandelaars in de veldwinnende beweging alleen een welkom middel gezien te hebben, om den ook hun hinderlijken invloed der geestelijkheid te verzwakken, zoolang ten minste de buitensporigheden der Lutheranen niet te ver gingen en niet tevens met sociale hervormingen of zelfs geheele omkeering der maatschappelijke toestanden dreigden. Wanneer dat laatste het geval was, kozen zij niet zoozeer de zijde van de Kerk, als wel van den Keizer, die in de vijanden der Kerk ook bandeloosheid, communisme en geestelijke razernij bestreed.

De beweging toch, van Luther uitgegaan, kon al spoedig niet meer alleen door hem geleid of in bedwang gehouden worden. Naast de zijne kwamen ook andere sekten op: de Sacramentisten of aanhangers van Zwingli's eenvoudiger avondmaalsleer, sinds 1540 ook de Calvinisten, en verder, in ons land vooral, ook kleinere sekten, zooals van den Delftschen camerspeler en glasschilder David Jorisz, die eigenlijk Jan heette, maar, „met syn vader Joris achter landt reisende, in 't vertoonen der sinnespeelen gemeenlijk den persoon van David verbeelde en daer sijnen naem van behieldt". Toen hij later een geheelen kring van vrome dwepers om zich gevormd had, die in hem een door God verwekten profeet zagen en van welke er eenige ook den ernst hunner overtuiging met den marteldood bezegelden, stelde zijne vroegere beoefening der dichtkunst hem in staat zijnen aanhangers eigene liederen

te verschaffen om er elkaar in hunne godsdienstige samenkomsten mee te stichten. De meeste van die tusschen 1529 en 1536 vervaardigde en later in *Een geestelijk liedtboecxken* verzamelde „schoone sinrijcke Christlijcke liedekens, oock troostlijcke nieuwe-jaren, claech- ende lofsangen ter eeren Godes" worden dan ook zeker wel terecht aan hem toegeschreven. Verder zond hij verschillende prozageschriften in 't licht, ook van uit Bazel, waarheen hij uitweek en waar hij in 1556 overleed.

Uit het Noorden van ons land vooral kwamen de meeste Anabaptisten, die dikwijls tot ergerlijke buitensporigheden vervielen, zooals de volgelingen van den kleerenmaker Heinric Heindricx of de beruchte „naaktloopers," die in 1535 er door hun profeet toe gebracht werden, in geestvervoering al hunne kleederen op het vuur te werpen en moedernaakt de straten van Amsterdam te doorrennen onder het weegeroep, dat de dag des oordeels aanstaande was; of de aanhangers van den Leidschen rederijker Jan Beukelszoon, die zich een jaar te voren van Munster had meester gemaakt en zich daar tot koning van het nieuwe Sion, het rijk van goederengemeenschap en veelwijverij, had doen kronen, maar na eene kortstondige regeering zijne tot waanzin vervoerende dweepzucht met den dood had geboet. Weer eene andere sekte was die der Loïsten, zoo genoemd naar den Antwerpschen schaliedekker Eligius Pruystinck, die in 1544 den brandstapel beklom.

XII.

Anna Bijns als kampioen voor de Kerk.

Geen wonder, dat waar de Hervorming zich onder zoo cameleontische gedaante vertoonde en naast zooveel innig geloof en zedelijken ernst ook zooveel onzinnigs en ergerlijks te aanschouwen gaf, er vijftig jaren ongeveer na Luther's optreden moesten verloopen vóór de adel en gezeten burgerij er zich in genoegzaam aantal bij aansloot, om haar tot heerschappij te brengen. In dien tusschentijd hield menigeen zich, ook zonder zich voor de kerk van Rome warm te maken, op een afstand van de nieuwe leer. Menig ander zag er ook voor

de maatschappij de grootste ellende van te gemoet en meende er niet te ernstig of te heftig tegen te kunnen waarschuwen.

Tot de laatsten behoorde de begaafde vrouw, wier refereinen tot het beste mogen gerekend worden, wat de 16de eeuw op het gebied der poëzie heeft opgeleverd: de eerzame maagd ANNA BIJNS, die te Antwerpen als schoolmeesteres „de jonckheyt instrueerde in het oprechte Catholijck geloove.” In 1528 gaf zij haar eersten bundel van 23 refereinen uit, waarin, zooals op den titel vermeld staat, „subtylijc ende retorykelyc gerefuteert worden alle dolingen ende grote abuysen, comende uute de vermaledijde Lutersche secte, dewelcke niet alleene van allen doctoren ende universiteiten, mer ooc van der Keyserlycke majesteit rechtveerdelijc gecondemneert is.” Grooten opgang maakte dat werk, waarvan reeds in het volgende jaar eene Latijnsche vertaling van Eligius Eucharius of Eloy van den Houcke van Gent verscheen: eene eer, die sedert de vertaling van Maerlant’s Martijns in het Latijn door Johannes Bukelare misschien nooit aan Nederlandsche verzen was te beurt gevallen.

Eerst in 1548 zond zij een tweeden bundel in het licht van 24 „constighe refereinen, seer treflijck straffende alle ketterijen ende dolinghen van desen onsen tijde.” Een Latijnsch gedicht van pater Livinus Brechtanus ging als opdracht aan den vromen lezer vooraf en verheerlijkte haar als de Nederlandsche Sappho, van welke Grieksche dichteres zij, zooals het in een Latijnsch distichon heet, alleen verschilde doordat deze de ondeugden aanleerde, die zij afleerde. Eindelijk gaf in 1567 broeder HENRICK PIPPINCK, meester provinciaal der minderbroeders, een derden omvangrijker bundel (70 refereinen) van haar uit met uitvoerige inleiding en opdracht aan „Maria van Mamorancy, gravinne van Mansfelt.” Daarin waren die refereinen van haar opgenomen, die „noch resterende ende noyt ghedruckt” geweest waren, zooals ons ook niet behoeft te verwonderen. Het in druk uitgeven van gedichten toch werd destijds voor een bewijs van ijdelheid gehouden, en iemand als ANNA BIJNS, die een zachtzinnig oordeel over haar werk had gevraagd, omdat het „al vrouwen werck” was, wilde niet ijdel heeten noch ook zijn, allerminst in den tijd toen deze derde bundel uitkwam en toen zij drie en zeventig jaar oud was, daar zij immers in 1575 op één-en-tachtigjarigen leeftijd overleed.

De beide eerste bundels waren door haar dan ook niet als dichtproeven in het licht gezonden, maar als strijdschriften. De ketterij moest bestreden worden, meende zij, maar „paus, cardinalen, biscoppen altsamen," ofschoon „als wachters gestelt opten toren," waren als „in slape." „Aylacen!" riep zij uit, „waer werden nu vierige leeraars gevonden! 't Syn meestal stomme honden", zeide zij Jesaia (56, vs. 10) na, „sy en connen niet bassen." Ook de rhetorisiens hielden zich stil: zij moest dus wel zelf de ketterij bestrijden, als een Judith, die alleen den strijd tegen Holofernes aanbond; want, zegt zij, „tegen hen wil ick vechten totdat ick sterven zal."

Wat zij zelve uitgaf waren dus alle strijddichten: in den derden bundel wordt daarentegen bijna alleen strijd gevoerd in Pippinck's voorrede. De refereinen er in zijn voornamelijk verheerlijkingen van Maria, nieuwejaarszangen, meiliederen en gebeden of verzuchtingen om vergeving van de zonden der jeugd, waarover de dichteres op lateren leeftijd berouw gevoelde. Wij zullen ons niet verdiepen in de vraag, of de jeugd van Anna Bijns inderdaad zoo bandeloos is geweest, als men uit de conventioneele overdrijving harer zelfbeschuldigingen heeft opgemaakt, en of er eenige historie ten grondslag ligt aan het liefdesromannetje, waarvan men haar tot heldin heeft gemaakt, ook op grond van verschillende refereinen, die in twee (eerst in onzen tijd uitgegeven) omvangrijke handschriften voorkomen, maar die niet alle van haar behoeven te zijn en misschien ook niet onvervalscht zijn overgeleverd. Dat zij eene levendige, hartstochtelijke natuur had, blijkt uit hare refereinen duidelijk genoeg, maar dat die hartstocht zich in „meer suers dan soets" openbaarde, is even duidelijk. Ook zijn alleen hare strijdgedichten van litteraarhistorische beteekenis: de andere treden van zelf meer op den achtergrond, omdat Anna Bijns als kunstenares zich in niets van hare tijdgenooten onderscheidt.

Als alle andere rederijkers bedient zij zich van den vorm der refereinen; soms waagt zij zich aan gekunstelde vormen, aan retrograde, binnenrijm en naamdicht; maar zij is er zelve van overtuigd, dat zij met de meesters der poëtrie niet kan wedijveren. Hare taal is gewoonlijk allesbehalve dichterlijk, dikwijls grof of zelfs plat en toch weer door het groot aantal

bastaardwoorden afwijkend van de eenvoudige volkstaal. Groot is haar meesterschap over de taal evenmin: telkens gebruikt zij dezelfde woorden om dezelfde weinig diepe gedachten te herhalen. Dat hare refereinen desniettemin voor het nageslacht, tot in onzen tijd toe, meer te genieten zijn dan die harer tijdgenooten, hebben zij voornamelijk te danken aan den gloed, die er ons uit tegenstraalt, aan de echt vrouwelijke levendigheid, waarmee zij door verrassende wendingen hare tegenstanders weet te treffen, en aan de gelukkige manier waarop zij zich van schilderachtige volksuitdrukkingen weet te bedienen.

Diep bedroefd en hevig verstoord tevens is zij over den verwarden toestand der maatschappij, waarin alles op losse schroeven staat, niets meer voor heilig wordt gehouden en zelfs het ontzag voor de overheid ontbreekt. Dat ook bij de regeerders wel eenige schuld ligt, ontkent zij niet: „'t volc wort gescoren, men salse saen villen." De kleine dieven hangt men, terwijl men de groote laat loopen: „tghelt cant al stillen.' Ook in de Kerk is niet alles zooals het behoort. „Bisdommen worden den kinderen bevolen," en de geestelijken zijn niet alle heiligen: vele brassen en drinken, rijden paard, dobbelen en spelen. De geleerden letten meer „op ander fantasie, op poëtrie ende philosophie," dan op den godsdienst, en „hanteeren de ketters te soetelic." Eenige hervorming is er wel noodig, en de dichteres maant dan ook, als in 1545 het Trentsche concilie, dat eene hervorming in de kerk moest tot stand brengen, bijeen is gekomen, de vorsten aan, dat zij „'t concilium ter perfectien helpen bringen." Toch moet men de geestelijkheid niet te hard vallen. 't Zijn immers geene engelen: „priesters zijn ooc menschen als ander liên," en geven zij ook dikwijls aan hunne zinnelijkheid toe, men moet dan bedenken, hoe zwak men zelf is. Ieder wiede zijn eigen hof, en wie zonder zonde is, werpe den eersten steen. Zoo erg als de achterklappers het voorstellen, zijn zij echter niet; zij worden dikwijls belasterd. Volgens de vijanden der Kerk zijn „papen, muncken, susters en materen tsamen luy, gierech en vrec," en kunnen zij niet te gestreng berispt worden. Daarom zijn zij, die veel kwaad van bisschoppen, prelaten en monniken kunnen spreken „in Luters secte de geleerde liên." De dienaars der gees-

telijkheid, de „onderdanige scaepkens" daarentegen heeten „papisten."

Luther is volgens haar de baarlijke duivel, van wien alle kwaad is uitgegaan, een monster, erger nog dan zijn naamgenoot Maarten van Rossum, die overal in 's Keizers landen (in 1542) schrik en ontsteltenis door zijne woeste plundertochten had verspreid, zooals ook ter „Eewige memorie" uitvoerig „in dichte gestelt is," dat bij Wouter van Desschel te Antwerpen destijds te koop werd gevonden. Rossum, zegt Anna Bijns, moordde echter alleen de lichamen, Luther de zielen. „Noyt arger ketter en was ghevonden, dan Luther, thooft van alle valsche propheten." Lucifer was zijn meester, wiens scholier hij is. Hij doet zich voor, alsof Gods geest op hem alleen was neergedaald; hij is te Wittenberg als de vijfde evangelist opgetreden en deze Wittenbergsche paus verleent met zijne bullen aflaat voor alle zonden, en ofschoon men geene santen gelooft, als zij geene wonderen doen, toch is Luther te Wittenberg als een groot sant verheven. Welke wonderen heeft hij dan wel verricht? Aan de vruchten kent men den boom: zoo ook leert men hem kennen door zijne volgelingen en hunne werken. Zijne discipelen zijn overspelers, bedriegers, verloopen religieusen, „muncken die hare cappen uutschieten of opten tuyn hangen," en deswegen voor heiligen doorgaan, nonnen, die zich uit de kloosters laten schaken en voor „goey nachten" de „goey dagen" prijs geven, verloopen monniken, die begijnen trouwen en wellust verkiezen boven de eens zoo plechtig beloofde reinheid.

De Lutheranen verleiden het volk door 't voorspiegelen van „vrijheit, daer de menschen na haken." Zij willen voor godvruchtig doorgaan en naar hun zeggen zijn zij „vul lieften en charitaten"; maar woorden zijn dat, anders niet, want „waren sij soo vul lieften als sij blaten, sij en souden papen en muncken dus niet haten," en niet zooveel „discoort" verwekken.

Met al wat heilig is spotten zij, met de sancten, wier beelden zij in kerken en kapellen breken, terwijl zij zelf „in haer cameren naecte vrouwen, naecte mans, ja afgoden schiere", „geschildert of geprint" ten toon hangen. Gods lichaam, Gods bloed wordt door hen „geblasphemeert", met de zeven sacra-

menten wordt gespot. Zij noemen dat alles afgoderij, en zelf knielen zij voor den mammon. Gevast wordt er door hen niet meer: Vrijdags worden er vette kapoenen gegeten. Het vagevuur, het bidden voor de zielen hebben zij op zij gezet, en ze gaan ook niet meer ter biecht. Zullen zij dan nog penitenciën doen voor hunne zonden? „Neen, Luther is wijsere: die leert ons alleene in God betrouwen, ghelooven en hoopen: wat wij voort brouwen, 't es alleleens, goet of quaet". Blijkbaar ziet Anna Bijns dus in den strijd der hervormingsgezinden tegen de „goede werken" niets anders dan een voorwendsel, om te kunnen leven, zooals hun hart of hun zinnelijke lust hun dat ingeeft, en niet een strijd tegen het misbruik in de Kerk om aan goede werken meer waarde te hechten dan aan innerlijke gezindheid. Daarom zegt zij met ergernis over wat in haar oog losbandigheid is: „De Lutherse clercken ontraden alle goede wercken", want, volgens hen, hebben deze geene waarde meer: „geloove alleen", zeggen zij immers, „doet God genaken". En het geloof hebben *zij* alleen: zij wanen zich bezield door „den geest", maar 't is de goddelijke geest niet, het is een booze geest. In hunne waanwijsheid beweren zij, „dat de kercke 1500 jaren heeft gedoolt, dat er nooyt dan nu goey christenen waren", en dat eerst nu „'t recht geloove es vonden". Zelf meenen zij de Heilige Schriften te kunnen uitleggen, maar zij rekken en scheuren ze, zij vervalschen ze. Dat doet niet alleen Luther, maar ieder van zijne volgelingen, want „'t zijn nu al doctoren en doctorinnen". „De leeckelien moeyen hen metter scrifturen: een smit, een schoenlapper werdt nu een predicant". Terwijl men de ware priesters „afgoden- en Anticristus-cnapen" heet, wil ieder priester zijn; „zelfs wijfs vermeten haer priester t' sijne", en „boeren, die totten ploeghen ghebooren sijn, laten hen duncken, dat zij vercoren sijn, om als Bileams ezel profeten te bestraffen".

Geen wonder dan ook, dat er zoovele verschillende sekten zijn, die elkander bestrijden. Er zijn Lutheranen en Anabaptisten en Swinglianen — later spreekt zij ook van Calvinisten — maar hoe zij ook heeten mogen, 't zijn, zegt ze, inderdaad „meest al soeckers van der geldkisten". De Herdoopers worden nu, na de Munstersche buitensporigheden, door de Lutheranen verloochend, maar toch zijn zij „uut Lutherane ghesproten",

en „met één sope sijnse overgoten". Zij maken het nu wat te bont, „maer 't gheene dat sij doen in 't openbare daer waren de Lutheranen ooc toe bereedt, vreesden sij de doodt niet". Uit vrees voor den dood houden zij zich dikwijls schuil: „sij haten de claerheyt en preken achter de hagen"; maar daar men „heden de werelt van ketters siet crielen", is het bij die preeken druk bezocht: „preecter ergens een ketter in 't groene, dan loopen sij om elc de eerste te sijne".

Ook door allerlei geschriften verbreiden zij hunne leer. „Veel boecken suspect van heresije sietmen openbaerlijc vercoopen", zegt zij, en „haer ketterlijcke boecken doen sij prenten en scinckense wech als groote presenten". Tegen sommige Luthersche refereinen kwam ANNA BIJNS door een tegendicht op. Den dichter van een Luthersch referein tegen de geestelijkheid met den stok: „en onder 't schijn van duechden sij de schapen scheeren," betaalde zij met gelijke munt door een ander referein met den stok: „en onder 't schijn van duechden soeckt gij der lien kiste." Eene vinnige teekening van de vijanden der ketterij met den stok: „dit sijn deghene, die Martinum Luther haten," beantwoordde zij met eene hatelijke kenschetsing van „deghene, die Martinum Luther minnen." Meer nog dan deze schimpdichten, waarop zij het stilzwijgen niet kon bewaren, zullen haar vermoedelijk de „spelen tegen de Sacramenten" geërgerd hebben, waarvan zij gewaagt en waartegen zij, als eenzame dichteres, machteloos was, omdat zij er geene andere tegenover kon doen vertoonen.

XIII.

De rederijkers in hun strijd tegen de Kerk.

Op welke spelen ANNA BIJNS doelde, toen zij hare ergernis luchtte over het openbaar tooneel, dat de sacramenten zelfs niet ongerept liet, kunnen wij niet met zekerheid zeggen, maar allerwaarschijnlijkst hebben hare woorden betrekking op de sinnespelen, die vertoond zijn op het landjuweel, dat tegen Juni 1539 door de Gentsche rederijkerskamer „De Fonteine" was uitgeschreven en reeds in April was voorafgegaan door een refereinfeest. Zoowel voor het sinnespel als voor het refe-

rein in 't sotte waren de vragen van dien aard, dat kettersche betoogen er als het ware door uitgelokt werden. De refereinen in 't vroede moesten de vraag beantwoorden: „Wat dier ter warelt meest fortse verwint," en op een paar uitzonderingen na, die Christus als mensch of „tvierde dier bij Daniel" aanwezen, klonk het antwoord óf in 't algemeen „de mensch," óf in 't bijzonder „de vrouw," maar van de negentien kamers, die aan den wedstrijd deelnamen, waren er enkele, die ook bij dit onderwerp hare kettersche gezindheid deden uitkomen. De „Royaerts" van Winoxberghe verheerlijkten de kracht, die er uitging van „de martelaeren voor Godt ter doodt ghejaeght", wat destijds zeker niet anders dan op de slachtoffers der Inquisitie kon worden toegepast. De „Barbaristen" van Kortrijk noemden den mensch eerst dan krachtig, als hij door den geest in 't geloof met Christus vereenigd was, en ook door de „Violieren" van Antwerpen werd beweerd, dat „'t verwinnen door 't gheloove geschieden moest." Dezelfde kamer bracht ook hare godsdienstige overtuiging te pas bij het referein in 't amoreuse, dat gemaakt moest worden op den stok: „Och, mocht ic se spreken, ic ware ghepaeit," waarin zij zich beklaagde, dat haar „duer de valsche leeraers vol hypocryzyen" belet werd te spreken, wat haar alleen kon bevredigen, namelijk hetgeen de Schriftuur leerde.

De vraag in 't sotte echter: „Wat volck ter warelt meest zotheid tooght", kon wel niet anders dan tot het bespotten van de geestelijken, zoowel in hun ambt als in hun levenswandel, aanleiding geven. De „Fonteinisten" van Thienen gaven den opperprijs der zotheid aan „de keyaerts metter geschoren cranse"; de Axelsche kamer bespotte de „graubroers"; de Pensébloem van Edinghe en de „Jesusten" van Leffinghe maakten het weelderig en zinnelijk leven der geestelijken belachelijk; de „Violieren" van Antwerpen hekelden de winzucht der priesters en de „mommerijen", waarmee zij Gods heiligen dienen. „Die voor haut of steenen stupen of nijghen" waren, volgens de kamer van Meesen, de grootste zotten, en volgens die van Thielt waren zij het, die „in peregrimaghe loopen tot de afgoden te Rome", en vrouw en kinderen te huis in armoede achterlaten.

In het sinnespel moest de vraag beantwoord worden: „welck

den mensche stervende meesten troost is." Slechts enkele kamers gaven een antwoord in zuiver katholieken geest en traden tegen de hervormden op, zooals de kamer van Nieuwpoort, of verklaarden vrijmoedig, zooals „Pax vobiscum" te Oudenaarde, dat „zonder goede waercken tgheloove doot es". Enkele andere, zooals „Het Boeck" te Brussel, klaagden over de onzekerheid, die er door de vele „vremde opinyen" was gaan heerschen, zoodat men nu niet meer wist, waaraan zich te houden. De meeste echter gaven antwoorden in protestantschen geest, door als den besten troost in de ure des doods het geloof te noemen of „de hope duer de Schriftuere" of „'t betrauwen op d'ontfermherticheyt Godts, met berau van sonden", of „'t geloof in Jezus' sterven en verrijzen duer 's geests bewijzen", of ook wel een gerust geweten. Met deze positieve antwoorden had de Kerk desnoods vrede kunnen hebben, al waren zij ook niet ten volle bevredigend, maar de figuurlijke personen, die in de spelen optraden, lieten meestal ook niet na, de toeschouwers te waarschuwen tegen andere troostmiddelen, zooals „brieven van pardoen", die de kamer van Meesen goed vond voor rijke lui, maar niet voor de arme zondaars; of andere dingen, waarvoor de priesters zooveel geld vorderen, ofschoon „Christus sijn rijcke elck om niet gheeft". De „Blijden van Sinnen" van Nieuwkerke raden, de zaligheid „nieuwers el te soucken dan in Christum alleene, duer wien de groote aflaet ghegheven es". De „Heilige Geest" van Brugge vermaant, trots alle vervolging onwankelbaar vast te houden aan het geloof, dat de leeken zich verwerven kunnen door zelf den Bijbel te lezen. Het geloof alleen toch heeft waarde: goede werken, bêevaart loopen, vasten en bidden, feestdagen houden, de mis aanhooren, kaarsen voor de santen en santinnen ontsteken, dat alles beteekent weinig en geeft geen troost. In denzelfden geest lieten ook de „Violieren" van Antwerpen zich uit, die met hun antwoord, dat het vertrouwen op de opstanding des vleesches den meesten troost schonk, den opperprijs wonnen.

Deze refereinen werden niet alleen gepronunciëerd, deze spelen niet alleen vertoond, maar ook terstond (wat nog eene nieuwigheid was) gedrukt; en zóó gretig werden zij gekocht, dat er in hetzelfde jaar van de sinnespelen reeds drie uit-

gaven konden verschijnen. Het Gentsche landjuweel was gehouden bij consent van de landvoogdes Maria van Hongarije, en ofschoon de „chaerte" kon doen vermoeden wat men er te hooren zou krijgen, had noch de landsregeering, noch de stedelijke overheid eenigen maatregel tegen het landjuweel genomen; doch toen er, kort na het feest, gevaarlijke onlusten te Gent waren ontstaan, die Karel V in het begin van het volgende jaar persoonlijk en met geweld moest komen bedwingen, werden de gedrukte refereinen en sinnespelen, waartegen reeds door den kanselier van Brabant als tegen gevaarlijke geschriften was gewaarschuwd, op den index geplaatst en werd de verkoop er van strafbaar gesteld bij een nieuw placaat, in 1540 tegen de verspreiding van kettersche leeringen uitgevaardigd.

De Gentsche spelen waren geene uitzondering. Kort nadat zij vertoond waren, 1 Aug. 1539, werd te Middelburg door „St. Anna's kinderen" van Veere een spoedig ook gedrukt en later herdrukt spel van zes personagiën gespeeld: *Den Boom der Schriftueren*, dat het nog wat erger maakte. Het stelt „Elck bysonder", eene in nonnenkleed optredende vrouw (zinnebeeld van de menschelijke ziel), voor als beweldadigd door „Medecijn der Sielen" (d.i. Christus), die den Vader dankt, dat hij zijne wijsheid verborgen heeft gehouden voor de verstandigen en haar den onverstandigen heeft geopenbaard, zoodat „Elck bysonder", nu in het lustpriëel der zuivere conscientie neergezeten bij de levende fontein des geloofs onder de schaduw van den boom der Schriftueren, zich gelukkig kan gevoelen in het bewustzijn, dat Christus' bloed alle zonden heeft uitgewischt. Dat kan echter aan „Menschelijcke Leeringhe" (de kerkleeraars) niet behagen. Deze wil „Elck bysonder" ontrouw doen worden aan haar geliefde en door haar te huwen haar maken tot zijne ijverige dienares. Daartoe zendt hij de sinnekens „Natuurlijcke Begheerte" in het huichelaarskleed en „Eyghen Wijsheit" met den monnikskap der „blauwe devocie" op het hoofd naar haar af. Deze weten zoo verleidelijk te praten, dat zij niet alleen in een huwelijk met „Menschelijcke Leeringhe" toestemt, maar zelfs medewerkt om den boom der Schriftueren te vellen. Dat haar aanstaand echtgenoot als „Leviathan, Appollion en Pluto" bekend staat, dat hij verkeert

„in 't geestelijcke Sodoma", en, „op 't beest met seven hoofden" gezeten, in het duistere Egypte heerschappij voert, schrikt haar niet af. Nu moet zij mede het kleed der huichelarij aannemen, met afgoderij en symonie versierd, en zoo wordt zij het „Slot van verkeerden sinne" binnengeleid, gemetseld met het bloed en zweet van weduwen en weezen, vol hardnekkigheid, overdaad en onbeschaamde winzucht. Daar moet zij meedoen aan zingen, lezen en klokluiden en aflaten helpen venten, al kan ook niet ontveinsd worden, dat de nering meer en meer begint te verloopen. Door de ruime opbrengst van „sacramenten en graven, doopsel, kerckganck, keersen en pellen" kan zij echter een weelderig leven leiden, en dat heeft vòor haar nog bekoring genoeg.

Diep bedroefd is „Medecijn der Sielen" als hij vernomen heeft wat er gebeurd is, en om haar op den goeden weg terug te brengen laat hij haar door „Gheloove" onderrichten. Als „Menschelijcke Leeringhe" zijn vijand „Gheloove" ziet komen, vraagt hij hem, of hij misschien ook behoort tot die „duytsche doctoren", zooals hij er zoovele heeft doen „branden en versmoren", maar „Gheloove" antwoordt, dat de tijd gekomen is, dien de profeet in den geest voor zich zag, toen hij zeide: „U dochters sullen droomen sien, u sonen zullen propheteeren". De pharizeeën moet „Elck bysonder" ontvlieden, zegt hij; naar hunne geveinsde sermoenen moet zij niet meer luisteren, zich niet meer op de kracht van goede werken verlaten of heiligheid zoeken in het dragen van een bijzonder gewaad, met één woord, den rug toekeeren aan „Jesabels tempel". Anders heeft zij niet noodig dan het schild des geloofs, den helm der zaligheid en het zwaard van Gods woord.

Wanneer „Elck bysonder" zich door „Gheloove" heeft laten bekeeren, dan vertoont zich tot haar troost „Der Sielen Medecijn aen 't cruce", en tot iedereen richt hij de vriendelijke uitnoodiging: „komt allen tot mij, die belast en beladen zijt, ik zal uwe kwalen genezen. Zoekt nergens troost dan bij mij, want mijn juk is zacht en mijn last is licht". Met eene betuiging van gehoorzaamheid aan den keizer en de stedelijke overheid besluiten St. Anna's kinderen dit stoutmoedig spel.

Meer en meer traden nu ook verder de rederijkers tegen

de Kerk op, en wat de Regeering ook deed om hun den mond te snoeren, het baatte niet. In 1546 werd JACOB VAN MIDDELDONCK, deken der rederijkerskamer „De Damastbloem" te Antwerpen, ter dood gebracht; in 1547 werd de schoolmeester PETER SCHUDDEMATTE, „een fraay Rhetorisien", te Antwerpen voor het stadhuis terecht gesteld, omdat men hem van ketterij betichtte. Hetzelfde lot trof in 1558 FRANS FRAET, lid der Violiere. In 1550 werden „die catalogen oft inventarissen van den quaden verboden boucken" te Leuven gedrukt en werd aan de boekverkoopers gelast ze in hunne winkels op te hangen, terwijl verspreiding en zelfs bezit van die boeken ten strengste werd verboden: het mocht alles niet baten. De rederijkersdichten, die naar den mutsaard riekten, werden juist daarom in toenemend aantal verspreid en als verslonden. Durfde in de Nederlanden zelf niemand ze ter perse leggen, dan werden ze elders, vooral in Emden, gedrukt en binnengesmokkeld, zooals b.v. in 1557 „Een spel van sinnen op 't derde, vierde en vijfde capittel van 't werck der Apostelen", tegen de kettervervolging, dat toegeschreven wordt aan den facteur der Antwerpsche Violiere, WILLEM VAN HAECHT, van wien in 1563 en 1564 nog drie andere spelen van sinne op andere hoofdstukken uit de Acta Apostolorum en verder een *Spel van de Bekeeringe Pauli* gespeeld werden en niet verboden konden worden, omdat zij de Kerk niet rechtstreeks aanvielen, ofschoon zij toch van den geest der Hervorming doortrokken waren, zooals men ook kan verwachten van iemand als VAN HAECHT, die later openlijk als hervormd dichter is opgetreden. Gematigd, maar blijkbaar in protestantschen geest, is ook een spel met den titel: „Een present van jonste, vrientschap en trouwe: 't present is eenen bijbel", in het begin van 1560 gespeeld op de Olijftacxcamer te Brussel en een jaar te voren gedicht door PIETER CASSIERE, een rederijker van 's-Hertogenbosch.

Steeds scherper en scherper werden de placaten, die nu niet alleen meer kettersche schriften verboden, maar over 't algemeen alles wat godsdienstquaesties, in welken zin ook, aanroerde, zooals het bekende placaat deed, dat Philips II in 1559 uitvaardigde tegen het „verspreiden, zinghen ofte spelen van eenighe camerspelen, staende spelen, loven, liedekens, figuren ofte batementen, daerinne gemengelt waeren questiën, pro-

positiën of materyen, beroerende onse religie of geestelycke luiden," terwijl „spelen van sinne of moraliteit of andere dingen, die gedaen of gespeeld worden ter eeren Gods of van zijne Heiligen, of tot vermaekinge en eerlijcke recreatie van den volcke," wel toegelaten, maar vooraf aan eene strenge censuur onderworpen werden.

Vandaar dan ook, dat in 1561 de „chaerte" van het landjuweel te Antwerpen den eisch moest stellen, dat de ingezonden stukken zouden zijn „sonder schimp of vilonye ende niemant crinkende," en dat ook de Rotterdamsche kamer „De blauwe Acoleyen" bij haar in hetzelfde jaar uitgeroepen landjuweel verzocht „schimp, vileynie, abuys ende heresie met alder manieren te schouwen." Hoe zorgvuldig de censuur te werk ging, blijkt uit de approbatie achter de eerst in 1563 te Brussel gedrukte „Refereynen ende liedekens van diversche Rhetoricienen, gelesen ende gesongen opte Corenblomme-camere binnen Bruessele, 26 Juli 1562," die aldus luidt: „Dese Refereynen en liedekens zijn gevisiteerd ende gheapprobeert by besondere prochiaens der plaetsen daer deselve Refereynen ende liedekens gecomponeert zijn; ende bovendien noch elck Refereyn ende liedeken besonder gevisiteert ende gheapprobeert by den Eerw. heeren ende meesteren Laurentium Metsium, plebaen van St.-Goedelenkercke binnen Brussel."

XIV.

De letteren bij het begin van den Opstand.

Hoe strenger de dwang, hoe heftiger ook de uitbarsting. In 1566 brak de bom los. Het waren nu niet alleen de kleine luiden, die, door gewezen geestelijken aangevoerd, de Hervorming aanhingen en verspreidden; het waren evenmin meer overspannen geestdrijvers als de vroegere Herdoopers, wier sekte zelf door mannen als Menno Simonsz. tot verstandiger opvatting van het Christendom was gebracht. Mocht ook al het schuim der maatschappij van de godsdiensttwisten partij trekken en bij de volksoploopen door allerlei boevenstreken bij velen de Hervorming gevreesd of gehaat maken, de eigenlijke kern der Protestanten, die zich al meer en meer uitbreidde, zocht, naar de leeringen van Calvijn en Beza, hare

kracht in strengen, vaak zelfs onnatuurlijk strengen, levenswandel en maakte het daardoor voor de overheden onmogelijk, van harte mee te werken aan de geloofsvervolging, die zelfs in de oogen van echte Katholieken een gruwel begon te worden. En reeds telde de hervorming aanhangers onder den hoogsten adel; reeds zetelde zij tegenover Granvelle in den Raad van State; reeds had zij den gehaten kardinaal het hof der landvoogdes uitgedrongen.

Het Verbond der Edelen gaf aan de oproerig gezinde menigte eene strijdleus in het „Vive les Gueux"; in een oogenblik waren de ketters meester en was de landvoogdes bij de mare der beeldstormerij op het punt van uit Brussel te vluchten. De hagepreeken werden nu weer onbeschroomd gehouden, zelfs met verlof van de stadhouders. Duizenden „gingen ter predicatiën met haer psalmboecxkens, andere met brieven ende met schimpighe refereynen, beelden, schilderijen tegen de misse, paus ende geestelijcheyt, om die aldaer te vercoopen." Slechts de populariteit van Egmond en Oranje kon de orde herstellen; maar daar deed Alva aan het hoofd zijner goedgedisciplineerde Spaansche troepen zijne intrede in Brussel; daar werd de „Raad van Beroerte" als bloedraad ingesteld en ging het van alle kanten op een vangen, hangen en branden.

Allerminst werden de rederijkers gespaard. Johan Onghena had reeds in 1564 van de schepenen van Gent de vermaning gekregen, niet meer „eenighe refereynen oft liedekens te maeckene oft bij ander ghemaeckt te zegghene oft uut te ghevene in eenighe gheselscappen oft anderszins, die eenighe ontstichticheyt oft scandale maecken souden," en ofschoon hij zich aan die vermaning niet had gestoord, maar voortgegaan was, o. a. met een gedicht te maken op alle Gentsche kloosters, waarin hij op de grappigste manier monniken met nonnen en begijnen in 't huwelijk had laten treden en zelfs Pieter Titelman, den deken van Ronse, met het varken van de byloke in den echt had verbonden, was hij door de voorspraak van sommige edelen, die zich met zijn werk hadden vroolijk gemaakt, gespaard gebleven. Onder Alva's schrikbewind echter was er voor hem geen ontkomen meer aan: in 1568 werd hij te Gent gehangen. Een ander Gentsch rederijker, Jan Lautte, werd in het volgende jaar geworgd en verbrand.

In Amsterdam moest in 1568 Egbert Mainartsz., dien Hooft „een zeer bemint man, uitsteeckende in de Rethorijkkunst naer de wetenschap dier eeuwe" noemt, voor zijne hekelzucht boeten, evenals te Haarlem de factor der kamer „Trou moet blijken", Heyns Adriaensz. die op 't eind van 1566 en in het begin van 1567, toen de Geuzen nog in Hendrik van Brederode hun redder zagen, „diversche liedekens ende refereynen gemaickt ofte gedicht heeft, deselve doen prenten ende in 't openbaer voor alle de volcke schandaleuselycken geleesen ende gesongen heeft", en daaronder *echo's*, die hij met zijn jongsten zoon voordroeg zóó, dat hij de vragen deed en zijn zoon er als echo de antwoorden op gaf, b.v.

„Wat sijn nu Papen en Moniken, die songen als een lijster? *bijster.*
Wat sullen sij nu moeten doen, dese geleerde klerken? *werken.*
Wat souder wel aender Monnicken kappen horen? *oren.*
Opdat mense mocht bekennen voor heel mal? *al.*
De sielmissen, wat doen sij de sielen profijt? *niet een mijt.*
Waarom doen sij de sielmissen? mij dit vertelt. *om 't geld.*
Wat brengen de Predikanten, die daer buyten prediken voord? *Gods woord.*
Van wie sijn se gesonden? zegt het sonder spot. *van God".*

Beter dan Heyns Adriaensz. kwam zijn stadgenoot Lauris Jansz, de factor der kamer „de Wijngaertrancken", er af, van wien in het archief der kamer „Trou moet blycken" minstens vijftien tooneelstukken van allerlei aard in handschrift bewaard zijn. Reeds van 1559 dagteekent zijn spel *Van meest al die om pays roepen*, van 1565 zijn sinnespel *Van 't Coren*, waarin graanopkoopers in tijden van schaarschte en miswas aan de kaak worden gesteld. De andere spelen zijn, voorzoover gedateerd, van later jaren, toen Haarlem reeds geus geworden was en de rederijkers dus vrij waren bot te vieren aan eene spotzucht, die niet meer hatelijk behoefde te zijn. In dien tijd was het, en wel in 't jaar 1583, dat Lauris Jansz eene oude klucht van de Amsterdamsche kamer omwerkte tot de terecht bekende vermakelijke cluyt *Van Onse lieven Heers minnevaer*. De hoofdpersoon er van is een ambachtsman, die met hard werken zijn brood moet verdienen, maar ten einde raad is, hoe hij aan zeven gezonde kinderen met grage magen den kost zal verschaffen. Een doctoor „Goed Onderwijs" wil hem troosten met de verzekering, dat Onze lieve Heer voor de

zijnen zorgt en de ware vader is van zijn kroost, dat hij slechts als minnevaer (als pleegvader) van God ter verzorging heeft ontvangen. De eenvoudige man vat dat al te letterlijk op, en verheugd spoedt hij zich naar Lubbeken, zijne vrouw, om haar de blijde boodschap te brengen, dat Onze lieve Heer de vader van hunne kinderen is en hun dus ongetwijfeld de kosten van het onderhoud der kinderen zal vergoeden. Daarvan maakt het echtpaar nu de rekening op, om die den waren vader aan te bieden, dien zij in zijn paleis, de groote parochiekerk, gaan opzoeken; maar de koster stelt hen te leur door hun te zeggen, dat „Onse lieve Heer uyt is," dat de Geuzen hem hebben weggejaagd. Waar hij zich nu bevindt, weet de koster niet, en hij kan hen slechts verwijzen naar den paus te Rome, den stedehouder Gods, die „uit Sijnen naem al 't regyment voert," en alles zoo goed doet, „als oft Onse lieve Heer selfs had gedaen." Op die mededeeling besluiten zij naar Rome te stappen, en daar aangekomen, worden zij inderdaad bij den paus toegelaten, die hun zegt, dat het „eveleens is of men God spreect of hem," daar hij in staat is te geven al wat men van God zou kunnen vragen. Als het echter blijkt, dat zij geld verlangen, toont de paus zich minder vrijgevig. „Roomsche waren," aflaatbrieven („schoone pardonnen") wil hij hun wel geven, zooveel als zij begeeren, want hij heeft ze „bij lasten, bij tonnen," zegt hij; maar als Minnevaer twijfelt, of zij wel geschikt zijn, om er de hongerige magen zijner kinderen mee te verzadigen en aan klinkende munt de voorkeur geeft, zendt de paus het echtpaar ongetroost weg met de verklaring, dat pausen wel aangesteld zijn als „ontfangers, maer niet om uyt te keeren," en dat hij voor zich ongaarne de „Roomsche costumen" veranderen zou.

Naar dit stuk te oordeelen behoorde Lauris Jansz meer tot de libertijnen dan tot de Calvinisten, die misschien zijn stuk even profaan zouden genoemd hebben als vele comische scènes in de middeleeuwsche godsdienstige spelen. De spot met paus en aflaat treft wel hetzelfde doel als de Calvinistische satire, maar de toon er van is anders, 'k zou bijna zeggen minder ernstig: 't is meer scherts dan hekeling. En toch maakt op mij het stuk een hoogst ernstigen, bijna pijnlijken indruk. Zeven kinderen, die te vergeefs om brood roepen en

de vader, die ze moet onderhouden, door paus en geus beide geschokt in zijn blijmoedig vertrouwen op Gods vaderzorg. Inderdaad... deze comedie is eene tragedie. Om dat te kunnen begrijpen hebben wij geen historischen blik noodig.

Tegenover het ernstig en spottend woord der wilde en bedaarde Geuzen stelde de Bloedraad vuur en zwaard in de eerste plaats; maar ook aan heftige en welsprekende sermoenen ontbrak het niet. In 1558 had de Dominicaan PIETER DE BACKERE te Gent de *Sermoenen* laten drukken, die hij tegen de ketterij had uitgesproken; in 1569 preekte een ander Dominicaan, JAN VAN DER HAGHEN, te Brussel tegen de Hervorming en ook eenige van zijne *Sermoenen* zijn gedrukt.

Te Brugge verdrong zich eene talrijke menigte om Broer CORNELIS ADRIAENSEN van Dordrecht te hooren, die als een echt volksredenaar, tintelend van natuurlijke welsprekendheid, in den plompsten volkstoon, maar niet zonder verrassend vernuft beurtelings spotte met de ketters en tegen hen losdonderde. Door zijne al te groote felheid en de, naar allen schijn lasterlijke of althans zeer overdreven, geruchten, die er van zijn ontijg leven en wel bepaaldelijk van de toepassing door hem van de zoogenaamde „Spaansche discipline" in omloop gekomen waren, werd hij in 1563 gedwongen Brugge te verlaten, maar drie jaar later keerde hij terug en eerst in 1576 werd hem voorgoed het prediken verboden. Zijne hulp kon de Kerk meer schaden dan baten, en zijne tegenstanders wisten zijn invloed te verlammen door bij wijze van aanklacht tegen hem in 1569 eene, later nog dikwijls herdrukte, bloemlezing uit te geven uit zijne *Wonderlijke Sermoenen*, waarvan het onzeker is, of zij hem slechts in den mond zijn gelegd, dan of zij inderdaad in hoofdzaak uit zijn mond zijn opgeschreven, terwijl hij ze uitsprak. De uitgever, CHRISTIAEN NEUTER (vermoedelijk pseudoniem van HUBERT GOLTZIUS) deed er eene hatelijke en zeer zeker niet vertrouwbare *Historie* van zijn leven aan voorafgaan, waarin hij als een valsche broeder en wellusteling aan de kaak werd gesteld.

Ook in verzen trok men tegen de Lutheranen en Calvinisten te velde. In refereinen en spotdichten deden dat o.a. DR. CORNELIUS COLUMBANUS VRANCX, in 1615 hoogbejaard als prelaat in de St. Pietersabdij te Gent overleden en ook door

ascetische prozawerken bekend; de schilder LUCAS HORENBAUT en LOUIJS HEIJNDRICX, van welke wij verscheidene van zulke anti-protestantsche gedichten aantreffen in een, nu gedrukt, handschrift van 67 „Politieke Balladen, Refereinen, Liederen en Spotdichten der XVI[de] eeuw." Een Middelburgsch rederijker, verscholen achter de spreuk „niet zonder maer", verhaalde en beklaagde in refereinen onder den titel „De Legende van den Geusen troubele over Zeelant" al wat er in 1572 en 1573 gebeurd was in Zeeland, waaruit de Spanjaarden verdreven waren, toen de Prins van Oranje na een langdurig beleg er ten slotte in geslaagd was, zich ook van Middelburg meester te maken.

Anderen vertolkten hun afkeer van ketters en geuzen in liederen, zooals wij er vinden in *Het prieelken der gheestelijker wellusten* van 1587, dat ook zeven tooneelstukken of dialogische gedichten bevat en in het licht gezonden werd door de Brusselsche dichteres KATHARINA BOUDEWIJNS, weduwe van den Secretaris van den Raad van Brabant, Mr. Nicolaes de Zoete. Over het algemeen zijn deze liederen in den kunsteloozen volkstoon gezongen door eene zwaar beproefde vrouw, die er eens van zich zelve getuigde: „die dit liedeken heeft ghedicht, veel lijdens heeft zij verdraegen", en die in haar leed haar troost zocht bij Christus, „de levende fonteine", „haar lieveken", dat zij zocht, waar ze het mocht vinden, en wel voornamelijk „in sermoonen en goede boecken", waarin hij dagelijks voor haar sprak. Maar niet altijd is haar toon zoo lijdzaam en weemoedig. Wanneer zij denkt aan de booze ketters met hun „valsch gheloove blint," dan wijkt hare zachtmoedigheid en doet zij voor Anna Bijns alleen in vernuft, niet in bitterheid, onder. Dan ergert zij zich aan de Lutheranen „met hun predicanten zonder verstant", en aan de Calvinisten „vol muyterije en twisten", met hunne „tirannije en dieverije", maar troost zij zich met de gedachte, dat aan het lijden der heilige Kerk „in dese droeve tijden, die lange ghepropheteert" waren, toch eenmaal een einde moest komen, omdat strenge meesters niet lang regeeren en God zijne Kerk toch wel niet zou verlaten. „Verhuyst ghij, Calvinisten", zoo roept zij uit; maar „Staet vast ghij Catholieken op d'oude Religie goet", en „hout hieraen de hant,

dat Calvinus worde verjaecht en Luyter uutgevaecht".

Gematigder en vredelievender dan bij Katharina Boudewijns is de toon van *Een suyverlick boecxken*, dat te Amsterdam uitkwam en waarvan de liedekens op den titel het werk heeten van Tonis Harmansz van Wervershoef in Noord-Holland, ofschoon zij ongetwijfeld niet alle van hem zijn. Er wordt zelfs in toegegeven, dat het „reformeren van Gods kerck" noodig is; maar de „nieuwe leeraers", die het haren kleed hebben afgelegd, die Gods moeder, de sancten en sanctinnen en de heilige dagen verachten en twist en tweedracht zaaien, kunnen geene genade in de oogen des dichters vinden, al spoort hij ook aan, liever voor hen te bidden dan ze te bestrijden.

Ook aan protestantsche liedboeken ontbrak het niet. In 1556 verscheen reeds de derde druk van het zoogenaamde Sacramentistische liedboek, bevattende „Veelderhande Liedekens gemaect uut den ouden ende nieuwen Testamenten", met „Een suyverlijck ende schriftuerlijck Boecxken" als aanhangsel, en later meermalen herdrukt, ook onder den titel „Schriftuerlicke Liedekens". Daarnaast, min of meer zelfs daartegenover, gaf Nicolaes Biestkens in hetzelfde jaar, waarin hij ook een Nederlandschen bijbel (volgens Luther's vertaling) te Emden ter perse legde, namelijk 1560, de Doopsgezinde „Veelderhande Liedekens" uit, twee jaar later vermeerderd met „Een nieu Liedenboeck", evenzoo „ghemaect uut den Ouden en Nieuwen Testamente". Ook dit Doopsgezinde liedboekje is, evenals het Sacramentistische, talrijke malen herdrukt; en beide komen in geest en strekking — ondanks kleine verschilpunten in leer en opvatting — geheel met elkaar overeen.

Deze *schriftuurlijke liedekens* zijn bijbelsch, ook in de taal; vele zijn bijna niet anders dan in rijm- en liedvorm gebrachte reeksen van bijbelplaatsen, blijkbaar dikwijls met behulp van „concordanties" samengesteld en zoo goed als zonder uitzondering bestemd voor de gemeenschap der geloovigen in 't algemeen, voor de broeders en zusters in den Heere, zonder eenige persoonlijke kleur. Daarom bieden zij ook weinig verscheidenheid, zelfs niet in de onderwerpen, die zij bezingen in kunsteloozen vorm. Over het algemeen getuigen zij van Gods grootheid en de nietigheid en zondigheid des menschen, die buiten God uit zich zelf niets vermocht, die „in doots ghe-

welt lach gevaen, versoncken in Gods toorn," maar die „van verre een licht sach opgaen", het licht der verlossing. Deze echter is eerst mogelijk als vooraf het bewustzijn van schuld door Christus in het hart zijner uitverkorenen is gewekt, die dan, door onafgebroken strijd tegen hun vleesch, hunne zondige natuur, eindelijk door Gods genade met Gods hulp de zege kunnen behalen. Een vast geloof is daartoe noodig, en tegen zwak geloof bij zich zelf, tegen ongeloof bij anderen heeft Gods volk bovendien te strijden; ook moet het geestkracht bezitten om er voor te kunnen lijden, om standvastig te kunnen blijven te midden van de vervolgingen in deze benauwde tijden, nu de Antikrist verschenen is, de hoer van Babylon heerschappij voert, en de geloovige als „een arm schaepken aen der heyden" zwerven moet van oord tot oord, door wreede wolven belaagd. En zoo zingen deze liederen ook van gevangenschap en offerdood, maar tevens van de kroon der namelooze zaligheid, die voor den geduldigen lijder en kloeken strijder is weggelegd, en die hem zal worden toegereikt, wanneer hij na zijn dood het nieuw Jerusalem zal mogen binnen treden en daar in een blinkend kleed en met den palmtak in de hand eeuwig zal mogen juichen voor den troon des Lams.

Sommige van die liederen zijn eerst later tot een bundel vereenigd, zooals de 98 liederen van „Een nieu Gheestelijck Liedt-boecxken uut den Ouden ende Nieuwen Testament, ghemaect van een blinde dochter, genaemt Soetken Gerrits, van Rotterdamme gheboren" (gedrukt in 1592), die ten deele reeds van 1552 dagteekenen en alle gemaakt zijn vóór 26 Dec. 1572, toen de dichteres te Hoorn overleed. Een ander „Nieu Gheestelijck Liedt-Boecxken", eerst in 1621 uitgegeven, bevat de reeds vroeger, vooral in Noord-Holland, verspreide liederen van eene andere „jonghe dochter, ghenaemt Vrou Gerrits, van Medemblik geboren" en in 1605 te Tessel ontslapen, vijf en twintig jaar oud. Tot de bekendste gezangen in dezen trant behooren ook de „Veelderhande Schriftuerlijcke Nieuwe Liedekens", die Lenaert Klock in 1593 te Utrecht uitgaf. Deze en andere bundels werden gedurende de zeventiende eeuw en ten deele ook nog later meermalen herdrukt en lokten naderhand ook nog weer andere soortgelijke uit, die echter slechts een

zwakke nagalm zijn van deze innige geloofsgetuigenissen uit een hoogst ernstigen tijd.

Hoe geliefd deze bundels echter ook waren, hooger in aanzien stonden nog de liederen, die in den bijbel zelf voorkwamen, bepaaldelijk de psalmen, waarnaast door de strenge Calvinisten bij den openbaren eeredienst zelfs geene andere liederen werden geduld.

Tot kort vóór den Opstand hadden de Hervormden nog geene andere psalmberijming bezeten, dan de zeer verdienstelijke, schoon juist niet dichterlijke *Souterliedekens*, „ghemaect ter eeren Godts op alle die Psalmen van David" en „vergadert", zooals het heet, maar denkelijk ook berijmd door den Utrechtschen edelman Jhr. WILLEM VAN ZUYLEN VAN NYEVELT. De eerste druk verscheen in 1540 met den tekst van de Vulgaat aan den kant. Daardoor en ook door enkele liederen, zooals het Te-Deum, die er in opgenomen zijn, kon deze bundel de approbatie der kerkelijke overheid erlangen en in de talrijke volgende uitgaven, tot in die van 1564 toe, behouden, om die eerst daarna te verliezen. Deze souter (of psalter)-liedekens waren bestemd om in gezelschappen gezongen te worden ter vervanging van lichtvaardige en ijdele liedekens en werden door de Hervormden met groote ingenomenheid begroet. Met deze liederen op de lippen zijn vele martelaars blijmoedig den dood te gemoet gegaan.

Lang moest het duren vóór er eene nieuwe psalmberijming verscheen. De eerste was die van den Gentschen edelman JAN UTENHOVE, die, toen hij als predikant te Londen was opgetreden, in 1551 voor zijne gemeente van uitgewekenen eene berijming van 25 psalmen uitgaf, die hij telkens door nieuwe of vermeerderde bundels deed volgen, tot hij eindelijk in 1565 zijne berijming van *De Psalmen Davidis* geheel voltooid en voor de pers gereed gemaakt had; maar vóór zij in 1566 het licht zagen, was hij zelf overleden. Ongetwijfeld overtroffen zij in menig opzicht de *Souterliedekens:* toch hebben zij zich niet kunnen handhaven. Misschien was de oorzaak daarvan almede de zonderlinge, wat pedante taal en spelling, waarvan de dichter zich halsstarrig bediende en waardoor hij ook zijne vertaling van het *Nieuwe Testament*, de eerste die naar den grondtekst met groote zorgvuldigheid bewerkt was (1556), on-

mogelijk maakte, zoodat de in 1562 te Emden uitgegeven bijbelvertaling, die naar eene kantteekening op Nehemia III: 5 als de *Bijbel van deux-aes* bekend is, voor het Nieuwe Testament eene andere vertaling dan de zijne opnam en tot op het verschijnen van den Statenbijbel in 1637 algemeen in gebruik deed blijven.

Intusschen begon men naar eene andere berijming dan de *Souterliedekens* te verlangen. Zij droegen te weinig een protestantsch karakter en de wijzen, waarop zij gezongen moesten worden, waren voor de puriteinsche Calvinisten te wereldsch. Deze verlangden een psalmboek zooals het Geneefsche van Clément Marot en Théodore Beza. In 1556 waren daarvan 89 psalmen verschenen, in 1561 kwam het volledig uit, voor een derde in berijming van Marot, voor twee derden van Beza. Calvijn zelf bewerkte, dat begaafde componisten (Louis Bourgeois, Claude Guidomel en Claude le Jeune) er ernstige en gepaste wijzen voor bedachten, en dat zijn dezelfde, inderdaad voortreffelijke, melodieën, die nog tot op dezen tijd toe in de Protestantsche kerken van Frankrijk, Fransch-Zwitserland en Nederland worden gezongen.

Op dezelfde wijzen wilde men nu ook eene Nederlandsche psalmberijming hebben, en de schilder Lucas de Heere, een bekend lid der Gentsche rederijkerskamer „Jesus met der balsembloeme", sloeg het eerst de hand aan het werk. In 1565 gaf hij te Gent met eenige andere liederen de berijming van 37 psalmen uit „na d'Ebreusche waerheit en d'alder beste exemplaires of translatiën op de voysen en maten van Clement Marots psalmen".

Vóór hij echter eene volledige berijming had kunnen leveren, werd er zulk eene in 1566 in het licht gezonden door den beroemden geloofsprediker en vurigen Westvlaamschen Calvinist Petrus Datheen. Deze had niet alleen de wijzen van den Franschen bundel overgenomen, maar den bundel ook zelf vertaald in plaats van den grondtekst of eenige betrouwbare prozavertaling te volgen. Daardoor week hij zonder het te willen dikwijls te ver van het oorspronkelijke af. Bovendien was zijne taal allesbehalve dichterlijk, veeleer al te karakteristiek Vlaamsch en te ouderwetsch, vooral door het gebruik van bastaardwoorden, waartegen reeds destijds werd geijverd,

zoodat een ander zich allicht beter had gekweten van de taak, die hij wat te overhaast op zich genomen had. Nochtans, men wilde de psalmen volstrekt op de Fransche wijzen zingen en DATHEEN was een man van invloed. In 1574 werd zijne berijming bij besluit van de Dordsche Synode voorloopig in de kerken ingevoerd, en dat besluit werd later bekrachtigd, zoodat in de Gereformeerde kerken tot 1773 toe zijne, toen in alle opzichten verouderde, berijming is gezongen.

De Luthersche gemeenten bedienden zich echter van een ander psalmboek, namelijk van dat van den reeds meermalen genoemden Antwerpschen rederijker WILLEM VAN HAECHT, die er in 1579 een uitgaf met eigen berijmingen of verbeteringen van eene reeds in 1567 door verscheidenen bezorgde berijming, waaraan hij 50 andere liederen toevoegde, wier getal in latere uitgaven nog vermeerderd werd. Uitgebreid en gewijzigd is dit gezangboek tot 1688 in de Luthersche gemeenten in gebruik gebleven en toen door den bundel van JAN VAN DUISBERG vervangen.

XV.

Philips van Marnix van St. Aldegonde.

Jammer dat DATHEEN's roffelwerk reeds was ingevoerd, toen in 1580 eene voortreffelijke psalmberijming verscheen, die voldeed aan alle eischen, welke men destijds stellen kon: de berijming van PHILIPS VAN MARNIX, heer van St. Aldegonde. Dat deze geleerde edelman in staat was geweest naar het Hebreeuwsch zelf te berijmen, zooals ook blijkt uit de prozavertaling, die hij aan den tweeden druk van 1591 toevoegde, moest er voor de Hervormden grooter waarde aan geven; maar meer waarde nog ontleent zijn werk aan de smaakvolle, vaak dichterlijke taal en de keurige versmaat, waardoor het zóóver boven de berijming van Datheen uitmunt, dat beide niet in één adem mogen genoemd worden. Het toont ons, welk een meesterschap MARNIX over onze taal bezat en hoe goed hij de Fransche metriek, die door het tellen der lettergrepen evenredigheid gebracht had in de lengte der op elkaar rijmende versregels en die in strijd met ons taaleigen hier te lande

meer en meer gevolgd begon te worden, wist te nationaliseeren door er de regels der Nederlandsche accentuatie mee te verbinden. Heeft hij die ook niet altijd even consequent toegepast, als dat in den loop der 17de eeuw door onze beste dichters werd gedaan, hij behoorde toch tot de allereersten, die het in onze taal beproefden, zoodat zijne berijming ook bij de voorlezing rhythmisch blijft, wat met die van DATHEEN niet het geval is. Zijne Psalmen leveren ons het bewijs, dat zoo iemand in de 16de eeuw op het gebied der poëzie de hoogte had kunnen bereiken, waarop in de 17de eeuw verscheidenen zijn komen te staan, hij het geweest zou zijn. Nu kunnen wij het slechts betreuren, dat zijne poëtische gaven ons alleen tegenschitteren in de berijming van Oostersche poëzie, en dat hij als dichter nagenoeg niets oorspronkelijks heeft geleverd, hoezeer het hem aan scheppende verbeelding evenmin als aan dichterlijke geestdrift ontbrak.

Dat was ongetwijfeld de schuld der onrustige tijden, waarin hij leefde en waarin hij zelf zulk eene groote rol heeft gespeeld, niet alleen met het zwaard, dat hij als edelman en geus voor de zaak van den Opstand voerde, maar ook met de pen en vooral met het woord. Met volle recht gekenmerkt als „de rechterhand van Prins Willem", heeft hij naast dezen meer dan iemand anders bijgedragen tot de vestiging onzer onafhankelijkheid, inzonderheid door de diplomatieke zendingen, die hem een groot deel van zijn leven op reis deden zijn, door de onderhandelingen, die hij voerde en de welsprekende toespraken, die hij hield. Rust kende hij niet: die hoopte hij elders dan op aarde te zullen vinden; en toch zou een rustige wetenschappelijke werkkring op het gebied van letteren en godgeleerdheid hem lief zijn geweest.

Toen hij in 1559 als éénentwintigjarig jonkman in zijne geboorteplaats Brussel terugkeerde uit Genève, waar hij de voortreffelijke lessen van Calvijn en Beza had genoten, en vanwaar hij een schat van kennis en een omvangrijk materiaal voor verdere studie had meegebracht, zette hij zich aan den arbeid, om in het Fransch een (eerst in 1599, een jaar na zijn dood, in nieuwe bewerking uitgegeven) tractaat te schrijven over het onderscheid tusschen het oude en het nieuwe geloof en de grootere voortreffelijkheid van het laatste boven het eerste. De beroeringen, die weldra

in geheel Nederland ontstonden, voerden hem uit zijn studeervertrek naar het midden der beweging, en op zijne hartstochtelijke natuur maakten de gebeurtenissen van den dag diepen indruk. Zonder juist persoonlijk aan den beeldenstorm deel te nemen, verdedigde hij dien in een, waarschijnlijk nooit uitgegeven, tractaat „Van de beelden afgheworpen in de Nederlanden in Augusto 1566".

Men heeft in die verdediging een te ver gaanden geloofsijver gezien en hem daarom gelaakt; en wie is er inderdaad nog in onzen tijd, die het niet zal betreuren, dat toen in weinige dagen zoovele heerlijke kunstwerken zijn vernield en dat het vroom geloof van zoovelen toen op de hardvochtigste wijze in hetgeen hun het heiligste was is gekwetst! Denkt men zich echter in de stemming van dien tijd in, dan kan men ook weer zeer goed begrijpen, hoe velen destijds in de beelden geene kunstgewrochten en nog minder voorwerpen eener heilige vereering konden blijven zien, daar zij er in de eerste plaats in zagen de afgoden eener vooral ook door die „santenkraam", zooals zij het noemden, ontheiligde religie, en ze reeds lang vol inwendige ergernis hadden aanschouwd als de vaak miraculeus geveinsde kwakzalversmiddelen, waarmee eene hebzuchtige en lichtzinnige geestelijkheid de onnoozele zielen beguichelde. Die beelden, voor den Katholiek de zinnebeelden van het hoogste en heiligste, waren voor den Protestant, door het misbruik dat er van gemaakt was, symbolen geworden van godslastering en bedrog, en dat het grauw ze vernielde, kon zelfs een man als MARNIX niet afkeuren.

Niet lang daarna verloor MARNIX zijn broeder in den strijd voor geloofsvrijheid en zag hij den bloedraad woeden, door Spaansch wapengeweld gesteund, zoodat hij met de honderdduizend landgenooten, die vrijwillige ballingschap kozen, de dwingelandij moest ontvluchten, ook in den vreemde gemarteld door de bloedige tijdingen uit het zoo zwaar geteisterde vaderland. Egmond en Hoorne op het schavot gevallen, een Vargas heer en meester over leven en bezittingen der Nederlanders, Graaf Adolf gesneuveld, Oranje vleugellam gemaakt en bij dien wanhopigen toestand toch de vrijheidskrijg noodzakelijk!

Onder die omstandigheden ruilde MARNIX het botge-

schaarde zwaard tegen de pen en werkte hij zijn ernstig Fransch betoogschrift over de voortreffelijkheid van het protestantisme boven het katholicisme om tot een snijdend hekelschrift in de Nederlandsche taal, dat hij uit den vreemde — het werd in 1569 te Emden gedrukt — aan zijne landgenooten toezond onder den titel *Biën-corf der H. Roomsche Kercke.* Wat hij aanvankelijk rechtstreeks had willen aanvallen, bestreed hij nu zijdelings onder den schijn van verdediging. Aan Franciscus Sonnius, bisschop van 's-Hertogenbosch, werd het werk opgedragen als „eene clare ende grondelicke uutlegginghe des Sendbriefs M. Gentiani Hervet", in het Fransch en Nederlandsch (in 1561) gericht tot de „afgedwaelde van het Christen gheloove". Dat werkje ter verdediging en verheerlijking van het katholiek geloof was kort en door gebrek aan deugdelijke bewijzen weinig afdoende. MARNIX nam nu den schijn aan, als wilde hij het steunen door de nieuwe bewijzen aan te voeren, die hij als een „honichbie had bijeengeraept van velerley bloemkens", namelijk „uyt der Schrift, Conciliën, Heylige Vaderen ende Decreten der Pausen". Hij richtte het echter zóó in, dat op allerlei punten van kerkleer en eeredienst de bezwaren, door de ketters er tegen aangevoerd en met krachtige argumenten, ook uit de door hem genoemde geschriften gestaafd, alleen worden beantwoord met machtspreuken of zulke bespottelijk zwakke, onzinnige of sophistische bewijsgronden, dat de katholieke theologie een dwerg scheen, strijdende met blikken sabeltjes tegen een goedgewapenden reus. Niet minder komiek dan de zwakke, maar op hoogen toon uitgesproken verdediging, die ongemerkt in de potsierlijkste zelfbeschuldiging overgaat, is de telkens weer gemaakte opmerking, dat de Protestanten zich toch niet moeten verbeelden splinternieuwe wijsheid te vertellen, want dat al voor eeuwen dezelfde dingen tegen de Kerk zijn aangevoerd; en dan volgen er aanhalingen uit oude kettersche, maar ook uit onverdacht orthodoxe geschriften, die bewijzen dat MARNIX de geschiedenis van het Christendom tot in de kleinste bijzonderheden evengoed kende, als de werken der kerkvaders en kerkleeraars en de decreten der pausen.

Na eene verpletterende bewijsvoering van kettersche zijde volgde dus telkens in de onbeholpen verdediging der Kerk

eene vernietigende satire. Ieder woord vóór de Kerk maakte haar onmetelijk belachelijk en hatelijk te gelijk; en de schrijver liet zijn slachtoffer geene rust: geen enkel punt blijft onbesproken en nooit verzwakt de kracht der satire, die meermalen in sarcasme overgaat, nooit schiet het onuitputtelijk vernuft van den hekelaar te kort. Vandaar dat voor ons, die buiten den strijd staan, de lezing van het werk ten slotte vermoeiend wordt, en er in onzen tijd misschien maar weinigen zijn, die er iets meer van gelezen hebben, dan een toevoegsel in twaalf capittelen, waarin de kerk van Rome op zeer vermakelijke manier vergeleken wordt bij eene bijenkorf, naar het voorbeeld van het bekende werk van Thomas van Cantimpré uit de 13de eeuw, waarvan in 1488 eene vertaling onder den titel van *Der Biën-boeck* was uitgegeven.

Ook nog van anderen invloed op MARNIX geeft de *Biën-corf* blijk, namelijk zoowel van Rabelais als van Erasmus, zooals reeds is opgemerkt door den Jezuïet JAN DAVID, die in 1600 als *Christelijcken Biecorf* een tegenschrift uitgaf en aan Marnix zelfs — schoon geheel te onrechte — plagiaat uit Rabelais, Erasmus en anderen te laste legde. Wèl heeft MARNIX ongetwijfeld van hen geleerd, het wapen der satire zoo meesterlijk te hanteeren, al is zijne bedoeling ernstiger dan van zijn Franschen voorganger en zijn toon hartstochtelijker dan van zijn grooten landgenoot. Van beiden heeft hij ook kunnen leeren, zich zoo scherp en puntig, zoo onweerstaanbaar grappig en vermakelijk plastisch uit te drukken als hij deed in een Nederlandsch proza, waarvan men de wederga nog niet had gelezen, en dat in de geschiedenis van den Nederlandschen prozastijl eene nieuwe periode opent.

Vreemd is het dus wel niet, dat het boek een kolossalen opgang maakte, dat er bij MARNIX' leven zes uitgaven van verschenen en na zijn dood nog negentien. Ook buitenslands werd het een beroemd boek, zooals uit vier herhaaldelijk gedrukte Hoogduitsche vertalingen en bewerkingen (daaronder ééne van Fischard) en eene tweemaal gedrukte Engelsche vertaling blijkt. Geen protestantsch geschrift ook is van katholieke zijde ooit met zooveel ergernis gelezen.

Heeft MARNIX in zijne *Biën-corf* het hoogste geleverd, waartoe onze Nederlandsche letterkunde het op het gebied der

satire heeft kunnen brengen, 't was de verontwaardiging geweest, die haar den schrijver in de pen had gegeven en niet de zucht om te hekelen of zich in vernuftsspelingen te vermeien. Hoog ernstig was MARNIX' geest, en zijne ziel, ook ondanks het energieke van zijne forsche persoonlijkheid, waardoor hij soms hardvochtig kon schijnen, in staat mee te voelen en te troosten.

Wie daaraan mocht twijfelen, leze zijn gedicht aan „de verstroyde Nederlantsche Gemeynten Jesu Christi, die om des geloofs wille hebben uyt haere vaderlant moeten wijcken", waarmee hij aan deze „Het boeck der (21) heylige schrifttuerlicke Lof-Sangen uyt den Ouden ende Nieuwen Testamente" opdroeg, dat hij in 1591 aan zijne Psalmen toevoegde. Hoe zou ik ooit u, mijne broeders in den vreemde, kunnen vergeten! heet het daar: hoe ver ook van elkaar verwijderd, zee noch land kan ons scheiden. Al wordt gij gesmaad, verdreven en vervolgd, ja „tvaegsel zelf der werelt schier geacht", troost er u mee, dat gij lijdt om Jezus' wil, die eens gezegd heeft: wees niet versaagd, klein kuddeken, het is des Vaders welbehagen, u het Hemelsch koninkrijk te schenken.

Dat is dezelfde toon, die ons tegenklinkt uit de, aan Prins Willem in den mond gelegde, woorden: „lijdt u, mijn ondersaten, die oprecht zijt van aert: Godt zal u niet verlaten, al zijt ghij nu beswaert. Tot Godt wilt u begheven, sijn heylsaem woort neemt aen, als vrome Christen leven: 't sal hier haest sijn ghedaen." Daarom is het, dat wij gaarne de vrij algemeene overlevering huldigen, die ons in MARNIX den dichter van het *Wilhelmus* heeft doen zien.

Het was na 1568, toen „graef Adolf in Vrieslandt in den slach gebleven was', toen de „Prince van Oraengiën", die ondanks zijne trouw aan den Spaanschen koning had moeten vluchten voor den tiran, zooals eens David voor Saul, dien dwingeland had uitgedaagd om zijne sterke wallen bij Maastricht te verlaten, maar zich had moeten buigen voor den wil des Heeren en zijn volk aan de tirannie ter prooi had moeten laten; 't was in die dagen, toen alle kans op verlossing reddeloos verloren scheen, dat MARNIX, bij monde van den Prins, zijne vrienden tot berusting en vertrouwen opwekte met deze woorden van het innigst medelijden: „Mijn hart bloedt als ik

er aan denk, wat gij, mijn zoet Nederland, van de Spanjaards te lijden hebt. Leven en goed had ik voor u veil: het heeft niet mogen baten, maar den Heer heb ik gebeden, dat hij mijne gerechte zaak zou doen zegevieren. Hoe hoog de nood geklommen is, standvastig is mijn hart in tegenspoed gebleven; slapen zal uw herder niet, „bidt" gij intusschen, „Godt nacht ende dach, dat Hij mij cracht wil gheven, dat ick u helpen mach."

Dit *Wilhelmus* is omstreeks 1572 het echte strijdlied der Geuzen geworden en de geheele 17de eeuw door gebleven. De 18de eeuw heeft wijs en woorden geparodiëerd, en eerst in 't midden van de 19de eeuw zijn beide in eere hersteld en weer zóó geliefd geworden, dat zij nu bezig zijn ons nieuwere volkslied te verdringen ondanks het algeheel verouderde van den inhoud. Die herleving heeft het lied zeker ook te danken aan de aangrijpende kracht en aandoenlijkheid van vele zijner strophen. Nog altijd spreekt het tot het hart, zij het misschien op andere wijze dan het sprak tot het hart onzer vaderen. Te ontkennen valt het echter niet, dat de melodie wel vooral de nieuwe populariteit er van heeft bevorderd. Men weet nu, dat het eene Fransche wijs is, vermoedelijk in het jaar 1568 naar een oud motief nieuw gecomponeerd en wel voor de „Chanson de la ville de Chartres, assiégée par le prince de Condé", met den aanvang: „O la folle entreprise du Prince de Condé!": een spotlied dus op de Hugenooten, waarop het „Wilhelmus" aanvankelijk het antwoord schijnt geweest te zijn in denzelfden vierregeligen strophenvorm, waarin ook het Fransche lied is gedicht, maar met binnenrijm, waardoor de strophen nu gewoonlijk als achtregelig worden beschouwd. De kern van deze muziek is een trompetsignaal, en wanneer de geuzenvrienden het van verre hoorden, dan riepen zij vol blijde verwachting uit: „dat zijn ze, die Wilhelmus blazen!" als wilden zij zeggen: daar komen de moedige klanten, die zich niet uit het veld laten slaan.

XVI.

De Geuzenlitteratuur.

De oudste lezing van het „Wilhelmus" komt voor in *Een nieu*

Geusen Lieden-Boecxken, dat in 1581 het licht zag en waarin, zooals de titel het uitdrukt, „begrepen is den gantschen handel der Nederlandscher gheschiedenissen dees voorleden Jaeren tot noch toe toeghedragen, eens deels onderwylen in druck uitghegaen, eens deels nu nieu byeen ghevoecht". Van zulke *Geuzenliedboeken* zijn er later nog vele verschenen, die gedeeltelijk dezelfde, gedeeltelijk ook andere of later vervaardigde liederen bevatten, waarin de geschiedenis in liedvorm wordt voortgezet tot den Munsterschen vrede toe. Na de sluiting van het twaalfjarig bestand echter kan men die liederen moeielijk meer geuzenliederen noemen, maar van de oudere liedekens komen er in den reeds vermeerderden en verbeterden bundel van 1588 niet minder dan zestig voor; de Haagsche uitgaaf van 1603 voegde er nog 46 aan toe, die van 1610 nog 8 en de Amsterdamsche van 1616 nog 39, zoodat wij — enkele uit andere uitgaven meerekenend — op het oogenblik 170 geuzenliedjes bezitten, die van vóór 1609 dagteekenen.

De beste en de belangrijkste zijn in den aanvang van den tachtigjarigen oorlog op vliegende blaadjes verspreid geweest. Wij weten dat o.a. uit de „Examinatie en informatie genomen den 2den Decembris 1567 op den persone van eenen Cornelys Pietersz.", en nog in het Kamper archief bewaard met drie van de vliegende blaadjes, waarmee Cornelis Pietersz. colporteerde: liederen, die tot geloofsvertrouwen en eensgezindheid opwekken of verhalen van de tuchtiging van Valenciennes in het begin van 1567, waarbij Guido de Brès om het leven kwam, en van de gevangenneming van vele Geuzen, waaronder de gebroeders Batenburg, te Harlingen door den Hertog van Aremberg. Uit zijne bekentenis blijkt, dat hij gedurende twee jaar in Friesland liedjes, die te Kampen gedrukt waren, „heeft verkoft end openbaerlicken overal in steden en dorpen gesongen", en dat hij daarop met eene nieuwe bezending van duizend exemplaren, die te Steenwijk gedrukt waren, is gevangen genomen. Een onderzoek naar den drukker leidde toen tot geene uitkomst en van de geuzenliedjes kennen wij dan ook de drukkers niet, de dichters maar zeer zelden. Uitgegeven zonder privilegie, zagen zij het licht „met eewich privilegie des Alderhoochsten", zooals het eigenaardig heet op den titel van een in 1566 gedrukt. „Schoon Refereyn van der Papen Gheschrey teghen Vive le Geus!"

Afgezien van een paar liedjes van 1564 en 1565, is het oudste eigenlijke geuzenlied het bekende: „Slaet opten trommele van dirredomdeyne, Vive le Geus is nu de leus!" van den gewezen pastoor en beeldstormer Arent Dirckz. Vos. Andere zijn dansliedjes bij de verkiezing van Pius V tot paus (in 1566) en op den beeldenstorm, waarbij zich de „liedekens van paepken uit, voor wint met de Geuzen" aansluiten, die Brederode en zijne Geuzen prijzen als mannen, door wie men van „den Cardinael en van de kettermeesters in 't generael" verlost werd. Andere geuzenliedjes zijn voor de Antwerpsche Violieren door Willem van Haecht gemaakt, of door Jan Cooman van Delft, die de komst bejammert van „Ducdalf, 's duyvels dienaer, des paus trawant, der municken vaer, der papen sant". Toen duizenden naar Engeland en Duitschland uitweken, werd hun een klaaglied op de lippen gelegd, waarin zij zich vergeleken bij de Israëlieten, neergezeten aan de rivieren van Babel.

Bij het afkondigen van den tienden penning heette het, dat nu geen enkel Nederlander meer onaangetast bleef, want wie Gods woord, het voedsel der zielen, niet wilden derven, moesten het met hun bloed bekoopen of in ballingschap gaan, en wie hun hart op den mammon gesteld hadden, moesten ook het lieve geld opofferen. „Helpt nu u self, soo helpt u God, uyt der tyrannen bandt en slot, benaude Nederlanden! Ghy draecht den bast al om u strot: rept fluks u vrome handen!" zoo klonk het krachtig opwekkend lied, en er waren er genoeg, die begrepen, dat met het invoeren van den tienden penning Alva zijne zaak verloren had. „Ba, goe liens, ist nu niet wel getiendepenninckt ende gecasseert! Ba, wat een bril heeft onzen Cosijn nu! kan hij daer wel uit zien? Ick gelove wel neen!" Deze woorden had men in 1569 reeds aan Broer Cornelis in den mond gelegd. De tiende penning was de bril, die Alva zich zelf op den neus zette, maar helderder werd zijn staatsinzicht er niet door. De Geuzen zetten hem eene nieuwe bril op, toen zij den 1sten April 1572 Den Briel veroverden, en daarom liet de Geuzenadmiraal Lumey zich ook afbeelden achter Alva staande en hem de bril op den neus duwende. Later werd het rijmpje verhaspeld en spoedig heette het, dat Alva zijne bril had verloren.

Spoedig gaf de aanvankelijke zegepraal van den Opstand aanleiding om vier „psalmen van penitentie des hertochs van Alba" te dichten, waarin men hem deed uitroepen: „Vermaledijt is die uer ende tijdt, dat ick in Nederlant oyt ben ghecomen! Al heb ick veel onnoozel bloets vertreen, ghebrant, ghedoot, gheworcht ende ghehangen; al heb ick 's lants Privilegien te niet ghedaen en de orde der Staten veracht", dat zou het mij niet gedaan hebben; maar die verwenschte tiende penning! Niet lang daarna moest Alva den strijd opgeven en naar Spanje terugkeeren. Toen legde men hem een „Oorloflied" in den mond op de wijze van het lied van den Ouden Hillebrant: „Ick wil te land uit rijden, sprac daer den ouden grijs". Met den vloek van alle Nederlanders, Roomsch en Onroomsch, beladen en onder het spotgelach der Geuzen vertrok hij.

Natuurlijk kunnen wij den merkwaardigen bundel niet lied voor lied volgen, hoe verleidelijk dat moge wezen; anders zouden wij opmerken, dat er geene gebeurtenis van eenige beteekenis was, die niet in een geuzenlied is bezongen; geene overwinning, van die van Heiligerlee af, waarover niet is gejubeld in den toon der oudtestamentische lofpsalmen; geen strijd, geen beleg, waarvan niet verhaald wordt in den naieven trant der volksballade of der ruiterliedjes; geen moordtooneel zooals te Rotterdam, te Naarden, te Haarlem, dat niet met bloedige kleuren wordt gemaald; doch altijd ongekunsteld en eenvoudig, en daardoor dikwijls te treffender. De victorie, die van Alkmaar begon, het „miraculeus" ontzet van Leiden, de Spaansche en Fransche furie, de afval van Groningen, de intocht van Prins Willem te Utrecht (1577), waar hij door de nieuw opgerichte rederijkerskamer met refereinen werd begroet, het is alles in het Geuzenliedboek herdacht; ook natuurlijk de dood van Prins Willem en de reeks van triomfantelijke krijgstochten, waardoor Maurits zich beroemd maakte, tot zijne overwinning bij Nieuwpoort, „de groote slach in Vlaendren", toe. Heemskerk's zeetriomf wordt er niet minder verheerlijkt, dan er vroeger over den ondergang van de groote Armada — wonderdadig als Pharo's ondergang in de Roode Zee — met dankbaar gemoed werd gejuicht.

Langzamerhand konden de klaag- en spotliederen meer en meer in jubel- en dankliederen overgaan. De toon

der liederen veranderde met de veranderde tijdsomstandigheden. De eerste veertig jaar van den grooten worstelstrijd hadden Noord-Nederland vrij gemaakt, en bij het Bestand erkende de Spaansche koning metterdaad de onafhankelijkheid van de Republiek der Vereenigde Nederlanden, al moest het nog veertig jaar duren vóór hij het over zich kon verkrijgen, de vrijverklaring uit te spreken.

Behalve de reeds genoemde dichters van geuzenliedjes, komen nog enkele andere voor, zooals de Antwerpsche predikant der Christenen onder het kruis JORIS WYBO SILVANUS, die in 1576 te Londen overleed en een in 1582 uitgegeven bundel *Gheestelijcke Liedekens* naliet, CORNELIS VAN DAMME en de Antwerpsche rederijker PIETER STEERLINCK, die naar Delft en Haarlem uitweek, waar hij zich als Fransch schoolmeester vestigde en een paar geschiedwerkjes (in 1574 een over het beleg van Haarlem) uitgaf, terwijl hij in 1580 te Heenvliet op Voorne een rederijkersfeest organiseerde, waar „Diversche refereynen ende liedekens" werden gelezen en gezongen, die hij twee jaar later uitgaf en opdroeg aan de magistraat van Mechelen, zijne nieuwe woonplaats.

Een ander uitgeweken geuzenlieddichter was de schilder JERONIMUS VAN DER VOORT, die eerst te Lier en later, nadat hij een tijd lang als Geus had gestreden, te Antwerpen factor eener rederijkerskamer was, maar in 1585 voor de tweede maal in ballingschap ging (naar Vlissingen en Den Briel) en drie stichtelijke dichtwerken schreef, o.a. in 1582 „Het heerlick bewijs van des Menschen ellende en miserie". Een liedje over „de principael feyten die Duckdalve bedreven heeft" in 1572 en 1573 is in het geuzenliedboek het werk van den requestmeester van Prins Willem, JAN FRUYTIERS, die, schoon vermoedelijk Zuidnederlander, reeds vóór den Opstand te Rijnsburg woonde en lid was van de daar gestichte rederijkerskamer „De Roode Angieren". Tot zijne talrijke werken behooren de liedekens, waarin hij in 1565 de „Ecclesiasticus oft de wyse Sproken Jesus des Soons Syrach" overbracht, een bundel „Schriftmatige Gebeden" (1573) en vooral ook zijn uit het Fransch vertaald rijmwerk „Waerachtige Legende van Jan de Witte". Onder de liedjes op Maurits' krijgsbedrijven vindt men er van BISDOM en CORNELIS VAN NIERVAERT.

Dat dergelijke geuzenliederen nog gedurende een geheel eind van de 17de eeuw zijn gemaakt, hebben wij reeds gezien, maar nog niet vermeld, dat er toen ook een paar dichters waren, die ieder een geheelen bundel liederen hebben geschreven, waarin de belangrijkste feiten van den tachtigjarigen oorlog worden bezongen. De eerste van deze is de beroemde geschiedschrijver PIETER BOR, wiens omvangrijk geschiedwerk de hoofdbron is voor onze kennis van den grooten strijd, maar van wien het minder bekend is gebleven, dat hij ook een rederijker was en niet alleen „Twee tragicomedien in prosa" heeft gemaakt, „d'Eene van Appollonius Prince van Tyro, Ende d'ander van den selven ende van Tharsia, syn Dochter"; maar dat hij ook „Den oorspronck, begin ende aenvanck der Nederlandtscher Oorlogen" (nl. van 1555 tot 1574) „in liedekens vervaet" heeft uitgegeven (1617).

Bekender is de „Nederlantsche Gedenck-clanck" van ADRIAEN VALERIUS, notaris en schepen van Ter Veere, waar hij ook deken was van de rederijkerskamer „In reynder jonsten groeyende" of de St. Anna's kinderen. Eerst in 1626, een jaar na den dood van den bewerker, werd de „Nederlantsche Gedenck-clanck" door en voor zijne erfgenamen gedrukt. Men vindt er „de voornaemste geschiedenissen van de seventhien Nederlantsche Provinciën, tsedert den aanvang der Inlandsche beroerten ende troublen tot den jare 1625" beknopt in proza beschreven; maar het verhaal van ieder feit van beteekenis dient eigenlijk het meest als inleidende verklaring van een lied, „gestelt op musycknoten, beneffens de Tablatuer van de Luyt en de Cyther". Bovendien versieren nog negen fraaie „figuerlicke platen" het werk, dat VALERIUS samenstelde „tot stichtelyck vermaeck ende leeringhe van allen lief-hebbers des Vaderlants".

Sedert 1870 heeft dit werk weer opnieuw bijzonder de aandacht getrokken wegens de welluidende, meest oude, zangwijzen, die men er aantreft; maar ook de dichterlijke waarde der liederen is niet gering. Alleen aan enkele van de bekendste kan ik hier herinneren, zooals aan het lied op den toestand des lands na Alva's komst, bij eene prent, waarop de Nederlandsche leeuw is afgebeeld, bekneld tusschen de „bloet-pars", die aangeschroefd wordt door de Landvoogdes, den Cardinaal

en Duc d'Alf; aan het, tot 's dichters tijdgenooten gerichte vermaanlied naar aanleiding van de gebeurtenissen van 1576: „O Nederland! let op u saeck: de tijt en stont is daer, opdat nu in den hoeck niet raeck u vrijheit, die voorwaer u ouders hebben dier gecocht met goet en bloet en leven"; en aan het klaaglied: „Stort tranen uyt, schreyt luyde, weent en treurt", op den moord van Prins Willem.

Bij het verhaal van de hulp, in 1585 door Engeland aan de Republiek verleend, dankte Valerius den „Heer, die daer des Hemels tente spreyt"; maar toen in 1616 de Zeeuwsche pandsteden eindelijk van hare Engelsche garnizoenen werden verlost, zong hij zijn bekend lied ter eere van den zeevarenden Hollander en Zeeuw, die „loopen door de woeste zee, als door het bosch de leeuw". Maurits' krijgsbedrijven vooral brachten hem in verrukking, want hij behoorde tot de getrouwe aanhangers van den Prins en verheugde er zich in, dat door diens „goeden raet en daet" in 1618 „de twist soo haast geslist" was. Tot zijne beste zangen behooren dan ook het innig vrome lied „Geluckig is het land dat God den Heer beschermt", op Maurits' veldtocht van 1591, het lof- en dankdagslied: „Wilt heden nu treden voor God den Heere", na de overwinningen van 1597, en het lied op het ontzet van Bergen-op-Zoom in 1622 met welluidende klankrijke verzen als: „'t Moedige, bloedige, woedige swaerd blonck en het klonck dat de voncken daeruyt vlogen", enz.

Op den titel van het boek heeten de liedekens „meest alle nieuw", doch er zijn ook enkele oudere geuzenliederen in opgenomen. Zoo is het schimplied op Alva's standbeeld „Wie dat sich selfs verheft te met, wert wel een arme sleter" waarschijnlijk niet van Valerius zelf, maar een van die „aerdige gedichten", die daarop, naar hij zegt, in 1569 gemaakt zijn. Zoo heeft Valerius ook een „fraay liedeken over de heerlycke victorie te water", waardoor Walcheren in 1574 van de Spaansche bezetting bevrijd geraakte, en dat, naar zijne mededeeling, in dien tijd overal gezongen werd (met den aanvang: „Hoort allegaer") in zijn boek opgenomen, evenals „de klachte van den gevangen grave van Bossu", in 1573, kort na de nederlaag van den Spaanschen admiraal op de Zuiderzee, hem spottend in den mond gelegd. En verder vindt men, met enkele taal-

en stijlwijzigingen in den „Gedenck-clanck" nog het „Wilhelmus", dat ook in dezen bundel boven alles uitklinkt.

Het is het schoonste, edelste, karakteristiekste geuzenlied, dat wij bezitten. Ware het niet in den geuzentijd zelf gedicht en voor de geuzen, die toch niet allen met even heilige gevoelens den heiligen strijd streden, dan zouden wij zeggen, dat MARNIX er de geuzenstemming in geïdealiseerd heeft. Toch bewijst zijn *Bien-corf*, dat hij ook hard en scherp kon zijn als verontwaardiging hem dreef. Beide werken samen kunnen beschouwd worden als de quintessens van de geheele litteratuur dier dagen, en daarom maakt MARNIX van die litteratuur het middelpunt uit, als wij er nog bij bedenken, dat door dien geheelen tijd heen ook de psalmtoon ruischt en niemand beter dan MARNIX dien in het Nederlandsch heeft vertolkt.

Toch waren het niet zijne psalmen, die van de brandstapels oprezen, want zij zagen eerst in 1580 het licht, toen de Inquisitie ook door de staatkunde was veroordeeld; en met zijne psalmberijming staat MARNIX dan ook op de grens van een nieuw tijdvak in onze letterkunde. Van de nieuwe litteratuur, die op het eind der 16de eeuw langzamerhand geboren wordt, is hij in den tijd der rederijkers de voorlooper geweest, zijn dichterlijken tijdgenooten vèr vooruit. Opmerkelijk is het, dat deze man, in wien de geuzentijd is verpersoonlijkt, maar die tevens de letterkunde onzer gouden eeuw inluidt, zijne laatste levensjaren heeft doorgebracht in de vrijgevochten stad, wier volharding beloond werd door de stichting der eerste Noordnederlandsche hoogeschool. Dàår, te Leiden, waar de Italiaansche Renaissance nog eens heerlijk zou nabloeien, en vanwaaruit de classieke Oudheid nog eens tot geheel Europa zou spreken, dàår behoorde MARNIX te huis in den kring van Van der Does en Van Hout, van Lipsius en Vulcanius, van Merula en Scaliger.

Met de afzwering van Philips trad de Republiek der Vereenigde Nederlanden als onafhankelijke staat op, en door de vestiging der Leidsche academie verkreeg zij de school, waarin zij allengs hare geestelijke opleiding en ook hare letterkundige beschaving zou ontvangen. De stichting van het Leidsch Atheen was het sein, dat de rederijkersperiode ten einde spoedde.

DERDE TIJDVAK.

DE BLOEI DER LETTEREN.

1580—1680.

I.

Karakter der Renaissance.

Met de vestiging van de Republiek der Vereenigde Nederlanden door de afzwering van den Spaanschen koning als heer van die gewesten, twintig jaar vóór het aanbreken van de gouden eeuw onzer historie, begint ook het bloeitijdperk onzer letteren. Men zou het ook het tijdperk der Renaissance in de geschiedenis onzer letteren kunnen noemen, omdat de schitterendste onzer kunstenaars, die daarin optreden en ook later hun roem wisten te handhaven, allen min of meer bewonderaars van de classieke letterkunde en aanhangers van de Renaissance zijn geweest. Toch was in hun tijd de eigenlijke Renaissance reeds voorbij: zij zetten alleen in de Nederlandsche kunstwereld voort, wat de geleerde kunstenaars te voren, eerst in Italië, later in geheel West-Europa, hadden begonnen en wat bij den aanvang van de zestiende eeuw reeds tot zijn hoogtepunt was geklommen.

De geestdrift, waarmee al in de veertiende eeuw in Italië mannen als Petrarca en Boccaccio begonnen waren, de Oudheid te doen herleven, eene geestdrift die in de vijftiende eeuw haar toppunt bereikte, was in de zestiende te midden van de godsdiensttwisten wel verflauwd, maar in de kringen der geleerden had de studie der Oudheid toch ook toen nog bij voortduring hare vurige aanhangers gevonden, wier invloed zich langzamerhand, vooral in Italië en Frankrijk, ook in ruimer kring had doen gevoelen; en sinds in de Nederlanden de eerste bloedige en gevaarvolle jaren van den Opstand voorbij waren en, vooral in Holland, Utrecht en Zeeland, rust en welvaart terugkeerden, kon ook dáár weer de macht der Renaissance zich doen gelden, te meer daar in de jeugdige Leidsche hoogeschool voor haar een middelpunt was gesticht, vanwaar zij haar licht ook verder over het land kon doen uitstralen.

Dood was de classieke wereld eigenlijk nooit geweest. Het

Latijn was altijd de taal van kerk en clergie gebleven, en ook nadat men was begonnen in de volkstalen te schrijven, hadden de mannen der wetenschap zich bij voortduring van het Latijn bediend. Zóó weinig was het Latijn toen eene doode taal, dat het, als iedere levende taal, onderhevig was geweest aan wijzigingen, die aan de latere Ciceronianen aanleiding zouden geven het Middellatijn voor eene barbaarsche brabbeltaal te verklaren. Ook waren de meeste Latijnsche schrijvers wel altijd de gewone lectuur op de scholen gebleven, al werd er ook geen onderscheid gemaakt tusschen de schrijvers uit een gouden en zilveren tijdvak, noch tusschen die van de zuivere en die van eene „lagere en laagste" latiniteit. Zelden echter genoot men van die oude geschriften zooals men van kunstwerken geniet; liever beschouwde men ze als bronnen van wijsheid, waaruit „bloemen" te lezen waren, gelijk Vincentius deed in zijn „Speculum" en MAERLANT in zijne vertaling daarvan, in die mate zelfs dat ook blijspelen als van Terentius werden uitgeperst tot een spreukenbundel. Alleen wat bij de Ouden in overeenstemming met het Christendom was, werd er uit overgenomen, en de rest óf ter zijde gelaten óf verchristelijkt door vervorming, verminking of allegorische opvatting. De classieke litteratuur in één woord stond in dienst van de Kerk, die, ware het mogelijk geweest, alle Oude schrijvers tot Christenen zou hebben gemaakt, zooals inderdaad met de wijsgeeren Seneca en Boëthius geschiedde en, alle chronologie ten spijt, bijna zelfs met Virgilius. Maar al mochten de meeste Oude schrijvers dan ook blinde heidenen zijn, uit hunne geschriften viel toch wel het een en ander te leeren, meende men, omdat ook daarin eene gedeeltelijke, aan de bevatting van bepaalde tijden evenredige openbaring der Godheid moest gezien worden, zooals Hugo van St. Victor zeide.

Het was echter alleen de Latijnsche Oudheid, waarmee men op die wijze bekend was gebleven: „graeca non leguntur", heette het algemeen; en waren er ook enkelen, zooals Johannes van Salisbury, die Grieksch verstonden, de meeste geleerden kenden de Grieksche geschriften, tot het Nieuwe Testament toe, alleen in Latijnsche vertaling, en soms zelfs, zooals de werken van Aristoteles, nagenoeg uitsluitend door bemiddeling van het Arabisch. Weliswaar kwam daarin in de

dertiende eeuw eene kleine verbetering door de stichting van het Latijnsch keizerrijk te Byzantium, en deed toen ook een minder vervalschte Aristoteles zijne intrede in de Westersche hoogescholen; maar het Latijnsch keizerrijk had slechts een kortstondig bestaan en deze bekendheid met het Grieksch ging dan ook nooit in vertrouwdheid er mee over. Had Thomas van Aquino het niet versmaad als leerling neer te zitten aan de voeten van Aristoteles — den wegbereider van Christus in de profane wetenschap, zooals Johannes de Dooper dat in geestelijke dingen was geweest — wanneer de Kerk sprak, had toch ook Aristoteles moeten zwijgen, terwijl de poëzie der Grieken met hare fabelen van valsche goden eenige studie nauwelijks waard was geacht. Niet uit Homerus hadden de middeleeuwers den Trojaanschen oorlog leeren kennen, maar uit Latijnsche prozawerkjes op naam van Dares Phrygius en Dictys Cretensis. Ook de werken der antieke beeldende kunst, hoeveel er nog van over mocht zijn, vonden bewondering noch navolging. De Christelijk-Byzantijnsche kunst was de leermeesteres van het Westen, vóór daar eene eigene Westersche kunst ontstond; doch zelfs deze bleef zooal niet kerkelijk, dan toch Christelijk en in de eerste plaats eene dienende kunst.

Door de Renaissance was dat alles anders geworden. De hoofdbedoeling der Renaissancemannen was, de overblijfselen der classieke wereld zoo goed mogelijk in onvervalschten toestand te leeren kennen, ze van alles te ontdoen wat de middeleeuwen er in gemengd hadden, er het middeleeuwsch vernis af te lichten. Met de taal van Rome waren zij begonnen: alleen het Latijn, dat de Romeinen zelf geschreven hadden, werd door hen als echt erkend; later zelfs kwam eene richting op, die uitsluitend vrede had met het Latijn uit het einde van den Republiektijd en in 't bijzonder met het Latijn van Cicero; doch zoo eng wilden anderen, wilde bv. Erasmus, zich in hunne goedkeuring niet beperken, ofschoon allen het eens waren in hun afkeer van het middeleeuwsch „monnikenlatijn", zooals zij het noemden. Om de Oude schrijvers zoo goed mogelijk in den oorspronkelijken vorm te leeren kennen zochten zij van overal de oudste handschriften bijeen, en daardoor werden tevens allerlei in vergetelheid geraakte schrijvers uit de schuilhoeken der kloosterbibliotheken van onder de stof-

lagen weer te voorschijn gebracht. Zoo leerde men de Oude litteratuur vollediger kennen en zoo ontstond met de wetenschap der palaeographie — noodig zelfs om de echte geschriften van opzettelijke vervalschingen te onderscheiden — toen tegelijk ook de letterkundige en taalkundige critiek als belangrijk onderdeel der classieke philologie.

Toen in den loop der vijftiende eeuw ook tal van Byzantijnsche geleerden zich over Italië verspreid en daar aan de hoogescholen een leerstoel verworven hadden, was ook de studie van het Grieksch begonnen en daarmee de Oudheid in haar geheel tot het voorwerp van onderzoek gemaakt. En niet alleen de classieke letteren hadden in hooge mate de belangstelling gewekt, ook de beeldende kunst der Ouden; en zoowel geschriften als kunstvoorwerpen en ruïnen van bouwwerken waren het welkom materiaal geworden, waarmee men in zijne verbeelding de in puin gevallen Oude wereld weer opbouwde, nog geïdealiseerd door de macht der bewondering, die de Renaissancemannen in vervoering bracht.

Maar die Oude wereld was Heidensch geweest, en naarmate men haar meer leerde kennen, naar die mate moest ook de tegenstelling tot het Middeleeuwsch Christendom meer in het oog vallen, en moest het duidelijk worden, welke eene geheel andere wereldbeschouwing de Christenleeraars hadden gepredikt, in overeenstemming met den geest der Semietisch-Oostersche Evangeliën. In den Italiaan herleefde, met het bewustzijn van de grootheid zijner voorouders, die juist in den heidenschen tijd zoo heerlijk had geschitterd en de wereld had veroverd, ook de liefde voor hetgeen aan dat voorgeslacht dierbaar en heilig was geweest. Als goden konden de helden der oude mythologie wel niet meer herleven, maar als symbolen van al wat in het leven belangwekkend was verrezen zij weer als uit den doode.

En welk eene wereld was het geweest, waarover de Olympische goden geheerscht hadden! Eene zonnige wereld van zinbegoochelende kleurenpracht, eene wereld van zinnelijk schoon en onbezorgden levenslust, van menschelijke fierheid en heroïsche levenskracht. Wat was daarbij vergeleken de Christenwereld, bevolkt met uitgeteerde, zich zelf kastijdende monniken, met kloosterzusters, „zoo bleek en afgevast" ge-

beden prevelend met neergeslagen oog! Vreemd was het wel niet, dat de Heilige Antonius een zoo geliefd motief voor de schilders werd: het Christendom, zich zelfs met het crucifix maar ternauwernood beschermend tegen de verleidelijke bekoorlijkheden der heidensche wereld. Voor de Ouden, dat begon men meer en meer in te zien, was het leven op aarde het hoogste: de armste daglooner, zoolang hij nog maar het levenslicht aanschouwde, was duizendmaal gelukkiger dan de bloedelooze schimmen, die rondwaarden in het somber koninkrijk van Hades, door de rivier der vergetelheid van de menschenwereld gescheiden. Voor den Christen daarentegen was deze aarde een land der vreemdelingschap, een tranendal en tegelijk een oord der verschrikking, waarin de duivel rondging als een brullende leeuw, tot verslinden gereed. Het koninkrijk van Christus was niet van deze wereld, het leven zijner getrouwen een pelgrimstocht naar de eeuwigheid. Geen Lethestroom, maar een louterend Vagevuur scheidde de onsterfelijke menschenziel van de zondige wereld des vleesches, en eerst na de loutering zou zij in het ware vaderland aankomen, het huis des Vaders met zijne vele woningen, het verblijf van rust en vrede, van heiligheid en eeuwige zaligheid.

Zoo stonden Oudheid en Middeleeuwen tegen elkaar over als lach en ernst, als levensblijheid en wereldverachting, als verlustiging in het tegenwoordige en hoop op het toekomende, als vertrouwen op het zinnelijk waarneembare en geloof in het onzienlijke, als bewondering van de realiteit en dweperij met de idee. Werd door het Christendom kruisiging des vleesches, minachting van het stoffelijke gepredikt, de Oudheid leerde de schoonheid van het menschelijk lichaam bewonderen. Was voor den Middeleeuwschen Christen het vergankelijke alleen symbool van het eeuwige, voor de Oudheid was niet het zinnebeeld het hoogste, maar het concrete beeld, de vorm niet als belichaming der gedachte, maar als vorm zonder meer. Was het vreemd, dat menig beeldend kunstenaar, aan wien op eens de vormenweelde der Oudheid zich in de rijkste verscheidenheid openbaarde, daartoe zich met al de macht zijner levenskrachtige natuur aangetrokken gevoelde? Dáár vond hij de onomhulde waarheid, zich gevend zooals zij was, en niet meer op te maken of te raden uit de zinnebeeldige

omkleeding. Dáár vond hij, zij het ook aan de oppervlakte der dingen, een steunpunt voor zijn voet, zonder dat hij behoefde af te dalen in den bodemloozen afgrond der mystiek. Dáár gaf hem de schoone werkelijkheid wat zelfs de rijkste verbeelding der Middeleeuwen met al hare fantastische schepselen nooit voldoende in beeld had kunnen brengen.

Welk eene ontdekking ook was het voor den man van wetenschap, toen hij, zooals Ludovicus Vives, het type van den geleerden humanist, begreep, dat gedurende de Middeleeuwen geene enkele wetenschap, behalve de theologie, het een stap verder had gebracht, dan zij reeds in de Oudheid gekomen was; dat de Nieuwe Wereld van de Oudheid niet alleen alles had geleerd, maar nog veel meer leeren kon; dat de wereldwijsheid der Ouden, reusachtig vooral in Aristoteles, den grootsten wijsgeer, die er ooit had geleefd, aantrekkelijk-poëtisch in den goddelijken Plato, een schitterend licht was bij de duisternis der spitsvondige Middeleeuwsche scholastiek!

Bij studie en bewondering bleef het niet. Al spoedig kwam het tot navolging, tot eene slaafsche navolging zelfs, zooals blinde vereering die uitlokt. Gelukkig bepaalde men zich niet tot copiëeren alleen. De Oudheid werd nog slechts bestudeerd, niet ten volle gekend: in menig opzicht verstaan wij de classieken nu beter dan de geleerdste Renaissancemannen. Zoo kon dan ook veel worden voortgebracht als nabootsing der classieken, wat in ons oog sterk afwijkt van het wezenlijk antieke, veel ook wat alleen in vorm antiek, maar in wezen modern was, veel eindelijk wat het bewijs leverde, hoe groote geleerden en kunstenaars de schatten der Oudheid wèl gretig in zich hadden opgenomen, maar ze ook zelfstandig hadden verwerkt, zoodat er eene nieuwe kunst en wetenschap ontstond, wèl onder den invloed der Oudheid maar toch nieuw: de geleerde kunst van Lionardo da Vinci en Michel Angelo Buonarotti, van Raffaello Santi en Benvenuto Cellini, van Correggio en Tiziano; de artistieke wetenschap van Marsilius Ficinus en Angelo Poliziano, van Pico van Mirandola en Jacopo Sannazaro, en, ook buiten Italië, van Rudolf Agricola en Alexander Hegius, van Desiderius Erasmus en Thomas Morus, van Johann Reuchlin en Ulrich von Hütten, van Johannes von Dalberg en Conradus Celtes.

Zij waren het, die kunst en wetenschap van de Kerk emancipeerden, gedeeltelijk zelfs in de Kerk tot heerschappij voerden. De Renaissance heeft eerst waarlijk kunst en wetenschap vrij gemaakt. In zooverre gaan Hervorming en Renaissance hand aan hand. Aan haar toch (aan Laurentius Valla) dankte de Hervorming het bewijs voor de onechtheid der Pseudo-Isidorische decretalen, aan haar (aan Erasmus) de eerste nauwkeurige Latijnsche vertaling van het Grieksche Nieuwe Testament. Nochtans kon het niet lang duren, of beide moesten hunne eigen wegen bewandelen, menigmaal zelfs met elkaar in botsing geraken: want ook het Protestantisme, vooral in den vorm van Calvinisme en Puritanisme, bleef tegen alles wat wereldsch was gekant. Het had zich wel van Rome, maar niet van het Christendom los gemaakt, en al mocht het ook niet vervallen tot de uitersten eener monnikenascese, het predikte toch ook de ijdelheid van al het ondermaansche en het verderfelijke der heidensche wereldsgezindheid, waardoor de Renaissance zich kenmerkt. Sinds de Oudheid herleefd was, waren de grenslijnen tusschen het geestelijke en het wereldsche scherper getrokken, en tot op onzen tijd toe zouden de mannen van beide richtingen naast elkaar, vaak zelfs tegenover elkaar in kunst en wetenschap optreden. Zelfs heeft zich het gestrenge Protestantisme altijd vijandiger aan het herleefde heidendom getoond, dan de Katholieke kerk, die, tot op het eind van de achttiende eeuw, ten minste de kunst der Renaissance heeft toegelaten, ja zelfs in bescherming genomen, indien de kunstenaars voor hun persoon slechts getrouwe zonen der Kerk bleven.

Dat de Renaissance eerst zoo laat invloed heeft geoefend op de Nederlandsche letteren, behoeft wel geene bevreemding te wekken: want al hadden de vaders der Renaissance, Petrarca en Boccaccio, het ook niet geminacht door hunne poëzie en hun proza in de volkstaal de ontwikkeling der toen nog jeugdige Italiaansche letterkunde te bevorderen, de bewondering der latere Renaissancemannen voor het classieke Latijn was te groot, om nog plaats te laten voor eene even groote liefde tot de volkstaal, zelfs tot die hunner eigene landgenooten. Latijn en Grieksch waren in hun oog de volmaakte talen, de eenige die waard waren het voertuig van verheven, artistieke

gedachten of wetenschappelijke redeneering te zijn. De taal der classieken was voor hen de eenige ware taal: elke andere was onbeholpen en onbeschaafd, alleen geschikt voor het lagere volk en den dagelijkschen omgang. Gedichten in andere talen dan Grieksch en Latijn waren, naar hunne schatting, geene echte voortbrengselen der kunst, want ieder kon ze maken; voor het schrijven van Latijnsche gedichten daarentegen was studie en beschaving eene onverbiddelijke voorwaarde, en eerst wie aan die voorwaarde had voldaan, kwam in aanmerking om mee te mogen dingen naar den lauwerkrans der kunst. Zelfs de beeldende kunstenaars konden het zonder kennis van de classieke talen, zonder kennis van het Latijn althans, niet meer stellen. Alle groote Italiaansche schilders waren destijds dan ook te gelijk in meerdere of mindere mate geleerden, zooals de geleerden alle in meerdere of mindere mate kunstenaars waren.

De kunst der Renaissance is in haar wezen eene aristocratische kunst, gekweekt aan de hoogescholen, maar vooral aan de hoven der vorsten en in de paleizen der geldkoningen, die zelf met hunne vrouwen en dochters als dilettanten mede op het gebied van kunst en wetenschap hunne krachten beproefden. De minachting voor de volkstaal in Italië (doch dáár nog het minst), maar vooral in Frankrijk, Engeland, Duitschland en de Nederlanden maakte dus scheiding tusschen de kunstwereld en het volk, terwijl daarentegen de algemeene bewondering voor de taal van Latium aan de Renaissancekunst in korten tijd een internationaal karakter gaf. Voor de kunst bestond geene nationaliteit meer. De kunstenaar vond in ieder land zijne geestverwanten. Zoo werd hij wereldburger, althans in de wereldrepubliek van letteren en kunst.

Evenals elders ging het ook in de Nederlanden. De geleerden, de fijnbeschaafden en letterkundig ontwikkelden keerden zich hooghartig af van de litteratuur in de volkstaal, om te wedijveren met geheel Europa of zij zich roem konden verwerven tot ver buiten de enge grenzen van hun land. Velen onder ons zijn daarin uitnemend geslaagd: Agricola, Hegius en Erasmus, de groote zon te Rotterdam verrezen en te Bazel ondergegaan, vooral; maar naast hen zijn in de zestiende eeuw ook nog vele andere Nederlanders te noemen, die onder

de woordkunstenaars hunner dagen eene eervolle plaats innamen, zoodat men voor dien tijd en ook nog voor veel lateren tijd zou kunnen spreken van eene dubbele Nederlandsche litteratuur: éëne in het Latijn en éëne in de volkstaal. Met de eerste kunnen wij ons hier natuurlijk niet in bijzonderheden bezighouden, omdat zij eigenlijk een onderdeel van de groote internationale letterkunde uitmaakt, maar geheel mogen wij er toch niet van zwijgen, omdat zij ten deele ook het voorbeeld is geworden voor de Nederlandsche letteren der zeventiende eeuw.

In de Zuidelijke Nederlanden, die te Leuven reeds lang eene eigene hoogeschool bezaten, was des ondanks de Renaissance niet spoedig in eere gekomen; maar toen op aandringen van Erasmus en door de bemoeiïngen van mannen als Martinius Dorpius vooral en door den geldelijken steun van een ontwikkeld Maecenas als Gillis Busleyden in 1518 aan die hoogeschool het „Collegium Trilingue" was gesticht, won de Renaissance ook dáár meer en meer veld, terwijl in de Noordelijke Nederlanden de humanisten der fraterscholen reeds den weg voor haar hadden gebaand.

Ter zelfder tijd dat aan het hof van den geleerden en kunstlievenden bisschop van Utrecht, Philips van Bourgondië, de humanistische oudheidkenner Gerardus Noviomagus (Geldenhauer) den toon aangaf, kon 's-Gravenhage zich verheffen op zijn jong gestorven beroemden zoon Janus Secundus, kunstenaar met graveerstift, beitel en penseel, maar vooral geliefd als dichter en als zoodanig onsterfelijk door zijne keurig en elegant gestijlde kleine minnedichtjes, zijne „Basia", die menigeen later tot navolging, velen ook tot vertaling hebben uitgelokt. Te Delft leefde Cornelius Musius, geleerd beoefenaar der Aristotelische wijsbegeerte en dichter van stichtelijke liederen en leerdichten, later gevallen als slachtoffer der wreedheid van den geuzenadmiraal Lumey, omstreeks denzelfden tijd, waarin de grijze Naardensche rector Lambertus Hortensius van Montfoort bezweek onder de ellende, die hij bij den moord van Naarden door de Spanjaarden had moeten aanschouwen. Amsterdam mocht bogen op Erasmus' vriend Nicolaus Cannius, den bestierder van het Ursulinenklooster, op den priester Alardus, die zich o. a. naam maakte met zijn

lofzang, aangeheven ter eere van Karel V, toen deze in 1531 de Heilige Stede had bezocht, en op zijn rector Johannes Sartorius, den leermeester van meer geleerden dan er helden uit het Trojaansche paard te voorschijn kwamen. Alkmaar had in zijn rector Petrus Nannius, die later te Leuven hoogleeraar werd, zijn classieken dichter, zooals Hoorn in den medicus Hadrianus Junius, die zich niet alleen door een „Philippeis" op het huwelijk van Philips II en Maria Tudor en door zijne „emblemata" en „aenigmata" bekend maakte, maar vooral ook door zijn archaeologisch prozawerk „Batavia". Als gewestgenoot van hem trad met twee boeken elegieën, eclogen en epigrammen Adrianus Schorelius op, de broeder van den bekenden schilder Jan van Schoorl, die niet alleen een goed schutter en musicus was, maar ook, naar het getuigenis van Van Mander, een „poët of rethorisijn, die veel fraey spelen van sinne, batementen, refereynen en liedekens heeft gemaect".

In de Zuidelijke Nederlanden maakten te Leuven zich als dichters o.a. bekend Nicolaus Grudius en Cornelius Gemma, de zoon van een ook zelf als humanist beroemden Fries. Mechelen had zijn Franciscaner prior Levinus Brechtanus en den dichter van liefdeselegieën, bijschriften en brieven Hadrianus Marius. Antwerpen bracht den geleerden graecus Petrus Aegidius voort en den dichter der „Libri V Brabantiados" (1562) Melchior Barlaeus, oom van den later nog beroemder Caspar van Baerle. Brussel mocht zich verheffen op Aegedius Periander, Brugge op den theoloog-humanist Georgius Cassander, Nieuwpoort op Jacobus Marchantius, Aalst op Cornelius Scribonius, Belle op Franciscus Thorius, enz. enz.

Op welk gebied van poëzie deze humanisten ook mochten werken, op geen enkel hebben zij zooveel invloed geoefend als op dat der dramatische dichtkunst, die ook in hunne scholen bloeien kon, omdat de leerlingen er toen reeds, evenals ook nu nog, het grootste vermaak in vonden als tooneelspelers op te treden. Meestal hadden zij daartoe op het eind van ieder semester gelegenheid. De rectoren namen bij die vertooningen gewoonlijk de leiding op zich en de jeugdige acteurs hadden het voorrecht te mogen spelen voor een uitgelezen geletterd publiek, dat alleen in staat was van het spel

te genieten, want uitsluitend Latijnsche stukken werden vertoond. De Latijnsche litteratuur echter is arm aan drama's: behalve tien (eigenlijk negen) tragedies van Seneca en zes comedies van Terentius heeft men alleen blijspelen van Plautus, die voor een deel te weinig stichtelijk geacht werden om door schoolknapen vertoond te mogen worden, vooral niet in scholen, waar wel het zuiver Latijn der Renaissancemannen, maar niet hunne wereldbeschouwing ingang gevonden had. Dat kleine repertoire kon nog worden uitgebreid door vertalingen der Grieksche treurspelen van Sophocles en Euripides, zooals men er vele aan Georgius Ratallerus van Leeuwarden en één — de Iphigenia van Euripides — aan Erasmus zelf te danken had; maar men wenschte er meer, en vooral ook wenschte men stukken met minder heidenschen inhoud, stukken, die, in classieken vorm, dezelfde bijbelsche onderwerpen behandelden als door de rederijkers in de landstaal voor het volk werden vertoond.

Zoo werd dan in een Latijnsch treurspel de geschiedenis van Jozef gedramatiseerd door den Amsterdamschen rector Cornelius Crocus, evenals, in 1544, ook door den rector der Hieronymusschool te Utrecht, Georgius Macropedius van Gemert, van wien wij twaalf Latijnsche tooneelstukken over hebben, waaronder ook een spel van „Adamus" (1552), een mysteriespel in classieken vorm, dat met Adam's val aanvangt en met de aankondiging van Jezus' geboorte door den engel Gabriël besloten wordt. Een derde „Josephus" behoort tot de zes stukken, die van den Haarlemschen rector Cornelius Schonaeus van Gouda in 1599, lang nadat ze door hem gedicht waren, gezamenlijk onder den titel „Terentius Christianus" het licht zagen. De vijf andere heeten: Naaman, Tobaeus, Nehemias, Saulus en Juditha; zij maken echter niet meer dan een derde gedeelte uit van Schonaeus' dramatische werken. Naast den „Tobaeus" van Schonaeus had men ook den „Tobias" van Cornelius Laurimannus, die Macropedius in 1552 als rector der Hieronymusschool te Utrecht opvolgde en ook de geschiedenis van Esther en Thamar dramatiseerde, evenals den „Exodus sive transitus Maris rubri". Ruth was in 1533 tot heldin van een schooldrama gekozen door Jacobus Zovitius van Dreischor in Zeeland,

die eerst te Hoogstraten, vervolgens te Breda rector der Latijnsche school was en later (1539) in zijn „Ovis perdita" eene der gelijkenissen van Jezus dramatiseerde, zooals ook reeds in 1529 de Hagenaar Guilielmus Gnapheus gedaan had met zijn „Acolastus" of Verloren Zoon. Hetzelfde onderwerp werd ook voor zijn „Asotus" gekozen door Macropedius, die eene andere parabel in zijn „Lazarus mendicus" (1541) behandelde en in zijn „Jesus Scholasticus" den twaalfjarigen Jezus als leeraar in den tempel deed optreden. Maar Macropedius, die reeds in zijne ernstige stukken korte vroolijke tooneeltjes inlaschte, maakte ook eigenlijke blijspelen in den trant van Plautus en Terentius, van welke hij alleen afweek door ook in de comedies, evenals in de ernstige stukken, ieder bedrijf, behalve het laatste, met een koor in lyrische versmaat te besluiten. Zulke blijspelen zijn zijn „Aluta", zijn „Petriscus", zijn „Bassarus", zijn „Andrisca", van inhoud aan „Moorkensvel" verwant, en zijn „Rebelles", dat in de schoolwereld zelf speelt. Met zijn „Hecastus" gaf hij in 1539 een half vermakelijken, half ernstigen spiegel van den mensch, die zich aan de wereldsche genietingen overgeeft, zonder te denken aan het heil zijner ziel. De „Miles Christianus" (1565) van Laurimannus is eveneens eene stichtelijke moralisatie in dramatischen vorm.

Wat inhoud en godsdienstige strekking betreft, wijken deze schooldrama's nog wel niet zoover af van de rederijkersstukken, waarvan zij in de classieke kringen de pendanten kunnen genoemd worden, maar door hunne taal en dramatische samenstelling hielpen zij den schakel vormen tusschen het rederijkerstooneel en het latere treur- en blijspel der Nederlandsche Renaissancedichters, die zich uit hunne jeugd deze stukken konden herinneren en in hun verder leven nog vele dergelijke zagen verschijnen en vertoonen, ook door onze eerste philologen, zooals Daniel Heinsius en Hugo Grotius, gedicht.

II.

Eerste vertalers en navolgers der classieken.

De mannen der Renaissance kozen voor hun poëtischen arbeid de Latijnsche taal als de ware taal der poëzie. Het

„odi profanum vulgus et arceo" van Horatius was hunne lijfspreuk. Het was hun dan ook niet altijd in dank afgenomen, wanneer zij het volk de voordeelen der classieke beschaving deelachtig hadden willen maken. Van de heidensche mythen, zelfs in den bekoorlijken vorm waarin Ovidius ze gebracht had, was door dat „profanum vulgus" eenvoudig gezegd, „dat het al loghenen waren en niet weerdt te lesen", toen er onder de voorstanders der Renaissance iemand was opgestaan, die het de moeite waard had geacht het volk er in vertaling mee bekend te maken, namelijk de geleerde Brusselsche predikant JOHANNES FLOREANUS, wiens vertaling van de „Metamorphoses" van Ovidius in 1552 verscheen. Eerst vijf en twintig jaar later, toen de vertaler zelf reeds (in 1585) bij de bezetting van Brussel door de Spanjaarden als ketter verdronken was, werd er eene nieuwe uitgave van bezorgd; doch toen werd de afkeer allengs overwonnen en konden nog zeven andere uitgaven, grootendeels in den loop der zeventiende eeuw, koopers en lezers vinden.

Van minder beteekenis waren de „Excellente figueren ghesneden uyten uppersten Poëte Ovidius", of 174 houtsneden met achtregelige bijschriften, in 1557 aan de Metamorphosen ontleend door den Gentschen edelman GUILLIAUME BORLUYT, pensionaris van Damme, maar als aanhanger van den Opstand eerst gevangen gezet en daarna in 1582 uit Vlaanderen verbannen. Een anderen vertaler vond Ovidius in CORNELIS VAN GHISTELE, die wel rederijker en lid der Antwerpsche kamer „De Goudsbloem" was, maar toch met zijn uitvoerig gedicht in elegische verzen, „Iphigeniae immolationis libri duo" (van 1554), en zijn gedicht in Latijnsche hexameters bij de troonsbeklimming van Philips II in het volgende jaar er aanspraak op kon maken, onder de geleerde dichters meegeteld te worden. Wilde men daaruit de gevolgtrekking maken, dat zijne meermalen herdrukte vertaling der „Heroides" van Ovidius (in 1553) met enkele antwoorden van Aulus Sabinus, en die van Ovidius' „Ars Amandi", beide in strophen van vijftien versregels, alle schoonheden der bevallig-geestige poëzie van Ovidius wel voldoende in het Brabantsch zouden weergeven, dan zou de kennismaking met die vertalingen op eene teleurstelling moeten uitloopen. Eensdeels geeft de vertaler slechts den hoofdinhoud

der zinnen weer, zonder zich veel om de fijnheid van dictie of de geestigheid van het tusschen de regels dóórschijnende te bekommeren, ander deels heeft strophenvorm en rijm tot verwatering door inlassching van verzwakkende tusschenvoegsels geleid; maar des ondanks kan men van deze vertalingen zeggen, dat zij de eerste waren, die het voor den Latijn-onkundige mogelijk maakten, eenig begrip te krijgen van den inhoud der Ovidiaansche poëzie. Indien de vertaling der „Ars Amandi" ons nog minder voldoet, dan die van de „Heroides", dan is het omdat de wulpsche toon, dien Ovidius daarin aanslaat, den vertaler tot opzettelijke besnoeiïng dwong, wilde hij over de classieken, die hij zoo gaarne wilde populariseeren, niet een storm van verontwaardiging doen opgaan. Toch heeft hij door zijne uitlatingen van de meest zedenkwetsende gedeelten niet kunnen verhoeden, dat in 1570 zijn werk op den Index werd geplaatst, en dat wij er nu alleen een lateren druk van kennen, die misschien ook nog onder de schaar der censoren heeft geleden.

Voorzichtig moest de vertaler ook nu en dan zijn, toen hij later (in 1569) de „Satirae" van Horatius overbracht, lang nadat hij (in 1555) eene volledige vertaling der „Comoediae" van Terentius, en (in 1556) der „Aeneis" van Virgilius had voltooid. Aan geestdrift voor de classieken, werklust en vaardigheid met de pen ontbrak het VAN GHISTELE dus geenszins; maar wie in staat was zooveel te vertalen, kon natuurlijk niet altijd er naar streven, zoo nauwgezet het oorspronkelijke weer te geven, als wij dat nu van den vertaler eischen, te minder nog omdat hij het zich er niet gemakkelijker mee maakte door vast te houden aan den rijmvorm der rederijkers, want ook weer zijne „Aeneis" werd vertaald in zijne geliefkoosde strophen van vijftien verzen (rijmschema: *ababbcbccdcddee*). Aan de mogelijkheid om ook in het Nederlandsch hexameters te maken werd toen misschien nog niet eens gedacht, ofschoon het niet lang meer zou duren, of ook de voordeelen der invoering van classieke versmaten werden overwogen, nadat (in 1573) in Frankrijk Jacques de la Taille daarover een tractaat had geschreven en Jean Antoine de Baïf dat in zijne psalmvertaling had beproefd; maar VAN GHISTELE had toch ook toen wel reeds tot het inzicht kunnen komen,

dat aan den geweldigen stroom van statige hexameters beter paar aan paar rijmende versregels beantwoordden, dan de strophenvorm van het referein (zij het ook zonder stokregel), indien hij zich had durven losmaken van den versvorm zijner dagen.

Van de Latijnsche geschiedschrijvers had Livius reeds in 1541 een vertaler gevonden. De andere, evenals de Grieksche geschiedschrijvers, moesten daarop nog wat langer wachten, behalve Flavius Josephus, die reeds in 1553 (uit het Latijn) werd vertaald. Eerst in 1601 werden de Levens van Plutarchus (naar het Latijn van Darius Tibertus van Caesena) vertaald door MARTEN EVERAERT, die eene fabelachtige massa werken uit allerlei talen heeft overgebracht. De andere geschiedschrijvers volgden in het begin van de zeventiende eeuw: Justinus werd in 1610 vertaald door F. VAN WEE, Sallustius in 1613 door den Frieschen predikant SYBRAND GERRITSZ. VOMELIUS, Valerius Maximus in 1614 door CONRADUS MIRKINIUS. De Zuidhollandsche predikant JAN VAN DER VENNECOOL (FENACOLIUS) vertaalde in 1614 Caesar, in 1616 Tacitus, in 1619 Suetonius en later (in 1640) ook Polybius. Eene vertaling van Herodianus' Historiën uit den laat-Romeinschen keizertijd, naar het Latijn van Politianus, verscheen in 1608 van de hand van COORNHERT, die toen echter reeds sedert achttien jaar te Gouda in het graf de rust had gevonden, hem bij zijn leven niet beschoren.

In DIRCK VOLKERTSZ. COORNHERT begroeten wij eene der merkwaardigste figuren, die er in de tweede helft der zestiende eeuw in de Noordelijke Nederlanden hebben geleefd: eene krachtige, onafhankelijke persoonlijkheid, te hoog staande om zich bij eenige partij te kunnen aansluiten en te gelijk te hartstochtelijk om met hooghartige minachting op het woelen der partijen te kunnen neerzien, en daarom de aanvallen uitlokkend, die van alle kanten op hem gedaan werden, maar waaraan hij met reuzenkracht weerstand bood, zonder ook maar in 't minst zijne overtuiging te plooien naar den zin zijner tegenstanders, die meermalen zijn leven in gevaar brachten, maar te vergeefs trachtten, hem het zwijgen op te leggen, terwijl de besten onder hen, zooals Justus Lipsius, zelfs moesten eindigen met hem hunne hoogachting te betuigen.

Reeds op twintigjarigen leeftijd (in 1542) had hij zijne zelfstandigheid, onbaatzuchtigheid en minachting voor de openbare meening getoond door zijn huwelijk met Neeltje Simonsdochter, de zuster der bijzit van Reinoud van Brederode, hetgeen hem de genegenheid zijner ouders kostte, hem het uitzicht op een aanzienlijk vermogen benam en hem dwong zijne geboortestad Amsterdam te verlaten, om eerst in ondergeschikte betrekking bij den heer van Brederode, wat later te Haarlem met ingespannen arbeid als graveur een sober levensonderhoud te winnen. Later, toen hij door studie en arbeidzaamheid tot notaris en stadssecretaris van Haarlem was opgeklommen en zich alzoo eene geëerde positie in de maatschappij had veroverd, begon zijn eigenlijke strijd voor de geloofsvrijheid. Zijn verzet tegen de beeldstormerij te Haarlem kon niet verhinderen, dat hij voor ketter aangezien en (in 1567) als geus naar Den Haag gevoerd werd, waar hij, met den dood voor oogen, op de Gevangenpoort den „Lof van de Ghevangenisse" zong en zijne „Comedie van Lief en Leedt" schreef. Tegen alle verwachting weer losgelaten, achtte hij het nu veiliger in vrijwillige ballingschap te gaan, eerst naar Kleef, later naar Xanten, en zich daar in verbinding te stellen met de andere uitgewekenen, ook met Willem van Oranje, met wien hij in 1572 weer in zijn land terugkeerde en die hem toen het aanzienlijk ambt van griffier der Staten van Holland bezorgde. Die eervolle betrekking echter moest hij nog in hetzelfde jaar prijs geven, omdat hij den Prins had trachten te bewegen, paal en perk te stellen aan de willekeur van den wreeden geuzenadmiraal Lumey van der Marck, en zich in het land niet meer veilig achtte, toen hem dat mislukt was en de wraak van dien woesteling hem vervolgde, die gedreigd had, hem bij de eerste ontmoeting de beste overhoop te zullen steken. Eerst in 1577, na Lumey's dood, kon hij terugkeeren, en van dien tijd af heeft hij tegen de dwingelandij der al te dogmatische Calvinisten onafgebroken gestreden, zoowel met een stortvloed van geleerde en krachtige vlugschriften, als door openlijke disputen met de beste theologen zijns tijds, die hem reeds sinds 1561 als hun gevaarlijksten tegenstander hadden leeren kennen, toen hij met zijn boekje „Verschooningh van de Roomsche Afgoderye" zelfs een

tegenschrift van Calvijn in persoon had uitgelokt. Toch was hij der Hervorming toegedaan en bleef hij onwankelbaar staan aan de zijde van den Opstand, godvruchtig van gemoed, streng zedelijk van leven, maar libertijn in denken en spreken, als een man „wiens lust en vrueght was dueght en 't waar hoe swaar 't oock viel", zooals zijn vriend Spieghel van hem zeide. In de godsdienstgeschiedenis van ons land treedt hij op den voorgrond als zelfstandig denker, die grooten invloed op het nageslacht heeft gehad; maar op het gebied der letteren toont hij zich als het type van den Nederlandschen Renaissanceman ..... van den Nederlandschen, die zich door de Oudheid nooit heeft laten verleiden tot onverschilligheid ten opzichte van den Christelijken godsdienst en — getuige zelfs Erasmus — de studie der theologie meestal met die der letteren heeft verbonden.

Zoo was dan ook Coornhert op lateren leeftijd — want aanvankelijk was hij voor den handel opgeleid en daartoe zelfs eenigen tijd in Spanje en Portugal geweest — begonnen Latijn te leeren om de kerkvaders te kunnen lezen en zelfstandig over de dogma's der kerk te kunnen oordeelen; maar die studie had hem tot de Oudheid gebracht, en van de classieke schrijvers waren het de wijsgeeren, die hem het meest aantrokken, vooral de Stoïcijnen, aan welke hij zich in zijn denken verwant gevoelde. Dat bracht hem, toen hij in 1561 met Jan van Zuren te Haarlem eene drukkerij had opgericht, ook tot het vertalen van de *Officia Ciceronis* (in 1561) en van *Seneca van der Weldaden* (1562), waaraan hij later (in 1585) nog *Boëthius van de Vertroostingh der Wijsheit* toevoegde.

Zoo heeft hij in voortreffelijk Nederlandsch proza, door overmaat van bastaardwoorden niet ontsierd, nauwkeurig en helder de wijsheid der Romeinen onder de oogen van het algemeen gebracht, en door de studie, daaraan gewijd, ook zijne eigene moreele overtuiging gevormd en bevestigd, zoodat hij in 1586, tegen het eind van zijn leven, in staat was in zijn *Zedekunst, dat is Wellevenskunst* een min of meer systematisch handboek te geven van practische zedenleer, door enkele korte, levendig vertelde verhalen opgeluisterd, dat onder zijne oorspronkelijke werken bovenaan wordt gesteld

en om den pittigen stijl ook in eene geschiedenis der letteren niet onvermeld mag blijven.

In deze werken trad bij COORNHERT de theoloog op den achtergrond, de kenner der Oudheid op den voorgrond. Hij toonde zich humanist ook door de veelzijdigheid zijner beoefening van kunsten en wetenschappen. „Hy conde seer meesterlijck spelen op de duytsche Fluyte, oock op de Luyte ende Clavecimbal; van schermen is hy meester gheweest ende van alle eerlijcke, loflijcke ende gheoorloofde consten ende oeffeninghen heeft hy eenighe verstandt ghehadt". Als plaatsnijder vervaardigde hij o.a. elf der twaalf „Historikens van den Keyser" (in 1556 door Hieronymus Cock uitgegeven) en bracht hij teekeningen van Marten Heemskerck in koper, zoodat Van Mander van hem kon roemen, dat zijn „gheest, verstandt en handen bequaem en veerdich waeren te begrijpen en uyt te voeren alles wat den menschen moghelijck mach wesen te verstaen oft doen". Philips Galle behoorde tot zijne leerlingen. Ook gaf hij, omstreeks 1578, het eerste onderricht in het graveeren aan Henrick Goltzius, die, nadat hij later ook in Italië en elders gestudeerd had, als geleerd teekenaar en plaatsnijder de hoofdvertegenwoordiger der Renaissance in Noord-Nederland zou worden. Ware zijne belangstelling in de theologie minder groot geweest, dan zou COORNHERT zich misschien nog verder op het gebied der ongewijde litteratuur hebben bewogen en niet slechts eene keus van *Vyftich lustighe Historien Joannis Boccatii* (1564) op verdienstelijke wijze (naar het Fransch van Le Maçon) hebben vertaald, maar de geheele „Decamerone", waarvan de andere vijftig novellen later (in 1605) door den kluchtspeldichter GERRIT HENDRICX VAN BREUGEL in onze taal zijn overgebracht.

Ook als dichter heeft COORNHERT zich in verscheidene werken doen kennen. Ofschoon hij het Grieksch niet machtig schijnt geweest te zijn, was hij toch bij ons de eerste, die de vertaling in verzen ondernam van een uitvoerig Grieksch dichtwerk: in 1561 gaf hij „Deerste twaelf boecken Odysseae uten Latijne in rijm verduytscht" uit met het plan ook de volgende twaalf boeken te vertalen; maar in het achttiende bleef hij steken en eerst later werd zijn werk door een ons onbekende (D. B.) voltooid en in 1605 in 't licht gezonden.

Van den Pisaanschen rechtsgeleerde Pandulphus Collenutius vertaalde hij (1582) in verzen het Latijnsche Renaissancedicht „Van 't looye en leckere leven", en evenzoo uit het Latijn van den Leeuwarder Bernardus Furmerus den emblematabundel „Recht Ghebruyck ende Misbruyck van tydlycke Have" in 1585, tien jaar nadat het oorspronkelijke het licht had gezien. In het laatstgenoemde werk doet COORNHERT zich als dichter van den voordeeligsten kant kennen, misschien omdat het didactisch karakter van zijn origineel het meest overeenkwam met zijne eigene natuur. Ook de liedjes, die in zijne vertaling van Boëthius' Vertroostingh voorkomen, behooren tot zijne best geslaagde verzen.

Eene vertaling van Horatius' bekende ode „beatus ille qui procul negotiis" kan men vinden in zijn *Liedboeck* van 56 liederen, meest in stichtelijken trant, maar voor een klein deel ook minnezangen, waarvan eene tweede uitgaaf (in 1575) vermeerderd werd met een bijvoegsel van 47 liederen, waaronder er 24 zijn, die in zoover een liederkrans vormen, dat de aanvangsverzen dezer liederen met elkaar samen een nieuw lied uitmaken. Van den invloed der classieken blijkt overigens in deze, soms niet onwelluidende, liedjes al zeer weinig, evenmin als in zijne andere oorspronkelijke dichtwerken, zooals zijne vele tooneelstukken, die meerendeels bijbelsche onderwerpen behandelen in den redeneer- en betoogtrant der rederijkers met allegorische personen naast de bijbelsche figuren, soms het bijbelverhaal alleen als uiterlijk kleed gebruikende, waaronder toespelingen op de tijdsomstandigheden verscholen lagen, zooals bv. *Abrahams Uytgangh*, waarbij men moet denken aan COORNHERT's eigen uittocht, toen hij in 1568 in vrijwillige ballingschap ging.

Dragen de allegorische personen in deze stukken dikwijls Latijnsche namen, over het algemeen is COORNHERT's poëzie vrij van mythologische sieraden, van „die namen der Poëteryen, waer met nu meest elck Rymer soo pronckelyc pracht", zooals hij zelf met ironische nederigheid zegt, als hij in zijne berijmde toespraak tot den lezer vóór zijne *Comedie van Lief en Leedt* het zijn eenig doel noemt, „op 't Neder-Hollantsch voor te brengen ware saken" en „door scherpe waerheyt te beteren 't Volcx gemoet". De eenige invloed, dien het classieke drama

op hem kan gehad hebben, is misschien hierin te zien, dat hij zijne stukken in vier of vijf „deelen" of „handelingen" verdeelde en dat ieder van die bedrijven in de *Comedie van Israël* (van 1575) en in de *Comedie van de Blinde voor Jericho* (in 1582 uitgegeven), evenals in *Abrahams Uytgangh,* besloten wordt met een „chorus", meestal op eene psalmwijs gezongen.

Doch al mogen deze stukken nog zeer sterk aan het rederijkerstooneel herinneren, rederijker wilde COORNHERT geenszins zijn, en als andere dichters der Renaissance beroemde hij er zich op, dat hij „noyt camer en had gehanteert, daer de const van reden-rijck gepleecht wert, met veel wetten verscheydelyck van woorden, cesuren en alreley maten". Liever dan te „dansen nae den pijp van haar wet", wil hij beschimpt worden als een ouderwetsch man, die in eenvoudigheid ronduit zegt wat hij te zeggen heeft en 't „lelyck onschoon en 't schoon suverlick uutbeelt".

Zoo komt in COORNHERT ook eene nieuwe eigenaardigheid der Renaissancedichters uit tegenover de rederijkers, namelijk het persoonlijk karakter hunner poëtische werkzaamheid. De facteurs waren wel de leiders, maar te gelijk ook de dienaars der kamers, wier gedichten den geest der kamerleden moesten weergeven. Van hetgeen er in hun eigen gemoed omging moesten de facteurs dus zwijgen; zelfs hunne liedjes waren objectief. Dat nu wordt met de Renaissance anders. Zooals de classieke dichters hadden gedaan, deden ook hunne moderne navolgers: ieder van hen sprak voor zich zelf. Bereikten zij ook nog niet die diepte van subjectivisme, die wij sinds het eind van de achttiende eeuw in onze letteren kunnen waarnemen, dan is het alleen omdat de Ouden en hunne moderne vertegenwoordigers er meer prijs op stelden, door anderen gehoord te worden, dan zich zelf uit te spreken, en voor het al te persoonlijke geene belangstelling bij anderen verwachtten. De dichters der Renaissance teekenden hunne werken niet meer met het devies eener kamer, maar vonden het toch nog niet noodig, telkens hun eigen naam te vermelden: zij teekenden liever met eene zinspreuk, die in de kunstwereld bekend genoeg en dus geen schuilnaam was, maar die hen bij het groote publiek dikwijls, en niet zelden ook voor het nageslacht, tot anonymi maakte.

Coornhert koos zich „Verkiesen doet verliesen" tot spreuk, maar voor iemand van zijne beginselen zou even passend geweest zijn de spreuk „Houdt middelmate" van den Brusselschen edelman Jan Baptista Houwaert. In vele opzichten was deze een geestverwant van Coornhert. Ook hij vond niets afkeurenswaardiger dan de dwingelandij der uiterste partijen, dan gewetensdwang en vervolging om het geloof. „Niemandt en can de conscientie ghedwinghen", zeide hij. Vandaar dat hij zonder de oude Kerk te verlaten en tot eenige hervormde gemeente toe te treden, den opstand tegen de Spaansche tirannie hielp bevorderen. Zooals Coornhert op de Gevangenpoort in Den Haag, zat hij (in 1568) eenigen tijd gevangen boven de St.-Goedelenpoort te Brussel. Toen in 1576 Willem van Oranje beproefde de Zuidelijke Nederlanden in hun verzet tegen den Spaanschen landvoogd met de Noordelijke gemeene zaak te doen maken, koos Houwaert terstond zijne zijde. Peeter Custodis en Willem van Haecht geven om strijd in hunne lofdichten hem de eer, dat hij in 1577 „persoonlijck op d'Antwerps casteel lijf en goet heeft gheavontuert" en met een twintigtal soldaten dat kasteel aan de Spanjaarden ontrukt heeft, zoodat toen „jouffrouwen, borgers en heeren" hem daar een echt Romeinschen zegetocht bereidden. Twee jaar later was het ook voornamelijk aan hem te danken, dat het aan Philips van Egmond mislukte, Brussel aan Parma in handen te spelen. Zonder hem „hadde Brussel toen verloren gheweest", zegt Van Haecht; hij herstelde den vrede in de stad en bewerkte met gevaar voor zijn leven, „dat de stadt niet en was ghestelt in bloet"; en door „met soet vermaen veel seditien in menighe stede te appayseeren" heeft hij „den vaderlande groote diensten ghedaen", waarvoor hij „goet noch eere" verlangde, ofschoon deze hem van zelf kwamen toegevloeid. Ongetwijfeld had hij daaraan het ambt te danken van „Conseillier ende Meester Ordinaris van de Rekeninghen des Hertoghdoms van Brabant", waartoe hij in 1578 werd benoemd, zeker op voordracht van den Prins van Oranje.

Aan dezen droeg hij op het eind van 1576 zijn eerste (eerst in 1578 uitgegeven) dichtwerk, *Milenus Clachte*, op, „waerinne de groote tirannye der Romeynen verhaelt ende den handel van desen tegenwoordighen tyt claerlijck ontdect wordt": eene

allegorische hekeling dus van de treurige tijdsomstandigheden, vermeerderd „met ghelijcke clachte van den Ambassadeur der Hebreen" over de mishandelingen, die de Joden van den „tirannighen gouverneur" Valerius Gracchus (het beeld van den Spaanschen gouverneur) moesten ondergaan. De fabel van „Milenus Clachte" had HOUWAERT ontleend aan het beroemde boek van Antonio de Guevara „Relox de principes o Marco Aurelio" (1529), waarvan CORNELIS VAN BERESTEYN in 1563 eene vertaling („'t Gulden Boeck van.... Marcus Aurelius") had in 't licht gezonden.

Toen Aartshertog Matthias 18 Jan 1578 en Prins Willem 18 Sept. 1578 hunne „triumphante incomst binnen de princelycke stadt van Brussele" deden en te hunner eere „tanneelen, poincten, figuren ende spectaculen verthoont" werden, door HOUWAERT „gheïnventeert ende ghecomponeert", gaf hij zelf daarvan in 't volgende jaar eene „Sommare beschrijvinghe" of „Declaratie" uit; en in denzelfden tijd verscheen van hem ook in 156 strophen van elf versregels eene vertaling van de „Oratie der Ambassadeurs (bepaaldelijk Philips van Marnix) in den Rijckxdach ghehouden tot Wormes", 7 Mei 1578. Zoo nam HOUWAERT dan met pen en zwaard aan den Opstand deel en was hij een trouw vriend van Marnix en Willem van Oranje. Vreemd is het dan ook niet, dat hij, evenals zij, de komst van den hertog van Anjou met vreugde begroette en aan dezen in Febr. 1582 een nieuw dichtwerk opdroeg: *Die Clachte ende Troost van Belgica,* waarin hij een overzicht gaf van de ellende, die in Nederland had geheerscht en de hoop op eindelijke vertroosting en verlossing uitsprak.

Te midden nu van deze beroerlijke tijden, waarin het „qualijck moghelijck was, dat die divijn poëten haren gheest conden baren", en waarin hij, „als hy meynde wercken, dickwils subijt voor die penne die wapen had moeten aenveirden en voor die boecken die briesschende peirden", vervaardigde hij die uitgebreide dichtwerken, die hem in de oogen zijner tijdgenooten tot een Belgischen Homerus, Virgilius en Ovidius maakten en o.a. den facteur PEETER DE COKER zijne verbazing deden uitspreken, dat iemand, die „dach en nacht soo neerstich was om te vorderen het ghemeyn proffijt" en die „soo gheerne vrientschap deed al die leven", nog tijd overhield om

„soo constich, soo veel en soo subijt" te schrijven, „als noydt moderne Poëet heeft gheschreven". Evenals Coornhert trok ook hem vooral Cicero's „De officiis" aan, maar hij vertaalde het in versvorm in zijne eerst lang na zijn dood uitgegeven *Paraenesis Politica—Politijcke Onderwijsinghe.* Verder vertaalde hij *Die Remedie der Liefden* van Ovidius in hetzelfde jaar 1583, waarin hij zijn vijftigste levensjaar bereikte en ook eene „schrifturelijcke" strophische bespiegeling over *De vier Wterste* in 't licht zond als bewijs dat ook hij, evenals Coornhert, voor den Christelijken godsdienst niet onverschillig was geworden, al ijverde hij ook niet voor eenige kerkleer en al had ook zijne bekendheid en ingenomenheid met de classieken hem in nauwe aanraking met het heidendom gebracht.

Waar hij wèl voor ijverde, evenals Coornhert, dat was voor gestrenge zeden. Zijn hoofdwerk in zestien boeken, *Pegasides Pleyn ende Den Lusthof der Maeghden* (van 1582), bewijst dat. Het is een leerdicht, met verhalen doorweven, ten dienste van jonge meisjes en vrouwen, wel eens zeer te onrechte vergeleken bij Potter's „Minnenloep", maar met meer recht een voorlooper van Cats' „Houwelyck" genoemd. Het dichtwerk begint met al te dartele meisjes te waarschuwen tegen de bedrieglijke verlokselen van Venus en Cupido, tegen de gevaren van pronkzucht en ijdel behagen in lichaamsschoon. Innerlijke schoonheid, versiering van hoofd en hart.... daarom moet het den vrouwen te doen zijn en vooral ook om het bewaren van de eer, den kostelijksten schat. Menige maagd is door het najagen van ijdele vermaken ten val gebracht, terwijl overwinning in den strijd tegen zinnelijke lusten altijd tot een gelukkig leven heeft geleid. Zedig en ingetogen behooren de jonge meisjes in al haar doen en laten te zijn, en kunsten en wetenschappen moeten zij beoefenen, waarin zij de mannen kunnen overtreffen. Hoe jonge vrouwen in tegenspoed tevreden, te midden van de verleiding standvastig kunnen blijven, en hoe zij in godsvrucht, gehoorzaamheid aan hare ouders en ontvankelijkheid voor vriendenraad den besten steun hebben om den booze te weerstaan, wordt dan vervolgens geleerd door den dichter, die ook eenige jonge meisjes en vrouwen sprekende invoert, klagende over de diepe ellende, waartoe zij door te groote lichtzinnigheid vervallen zijn. Vervolgens geeft hij aan-

wijzingen aan de jonge dochters, hoe zij tot een gelukkig huwelijk kunnen geraken, aan de getrouwde vrouwen, hoe zij haar huwelijksgeluk kunnen bevestigen, en aan de weduwen, hoe zij in trouw ook aan den overleden echtgenoot hare eer kunnen en moeten stellen. In een laatste boek worden dan nog aan den man zijne huwelijksplichten voorgehouden. Alles wordt toegelicht met verhalen, meest aan de Oudheid ontleend, en onstichtelijke verhalen (in kieschen vorm) worden met het voorbeeld van den Bijbel verontschuldigd.

In zes maanden — de dichter zelf is er prat op en zijne bewonderaars stonden er versteld van — was dit dichtwerk voltooid, ofschoon het bijna dubbel zoo lang is als Ilias en Odyssee samen en geschreven in kunstige elfregelige strophen (rijmschema: *ababbcbccdd*). Dat het gehalte den omvang moeielijk kon evenaren, spreekt wel van zelf, en de langdradigheid van bespiegeling en verhaaltrant is wel in staat den modernen lezer tot wanhoop te brengen; doch blijkbaar hadden HOUWAERT's tijdgenooten meer geduld of lazen zij het gedicht slechts bij gedeelten. Ook is voor ons de ouderwetsche metriek, die de lettergrepen telt zonder ze te wegen, hinderlijker dan voor hen, die er door de rederijkers aan gewend waren. Zeker is het, dat zijne tijdgenooten er verrukt over waren, zoodat zelfs de Brusselsche jonkvrouwen den dichter op feestelijke wijze „een schoone groene lauriere-croone" aanboden met een gedicht van WILLEM VAN HAECHT: een verschijnsel, dat in onze letterkunde eenig is en alleen in Italië zijne weerga vindt. In elk geval bezat de dichter eene benijdenswaardige gemakkelijkheid in versificeeren en beschikte hij over eene uitgebreide kennis, vooral van de Oudheid. Uit allerlei classieke dichters heeft hij zijne voorbeelden bijeengezocht, en daarom behoort HOUWAERT's gedicht tot de eerste voortbrengselen onzer letterkunde gerekend te worden, die den invloed der Renaissance hebben ondergaan, te meer daar de dichter, in tegenstelling tot Coornhert, wèl houdt van mythologische sieraden en heidensche godennamen, die hij gebruikt ter vervanging van de middeleeuwsche personificaties van deugden, ondeugden en eigenschappen. Overigens is het duidelijk te zien, dat HOUWAERT den geest der Oude poëzie niet in zich heeft opgenomen: noch door vorm, noch door inhoud gelijkt het gedicht

op iets wat de Oudheid ons heeft overgeleverd. De rederijker is in HOUWAERT nog niet door den humanist verdrongen.

III.

De invloed van Ronsard en zijne Pleiade.

Had de Renaissance in onze taal geene andere woordvoerders gehad dan VAN GHISTELE, COORNHERT en HOUWAERT, het zou dan zeer de vraag geweest zijn, of er bij ons wel ooit van een schitterenden nabloei der classieken sprake had kunnen zijn, en of niet in Noord-Nederland eene Protestantsche poëzie had overheerscht, zooals eene Katholieke poëzie in de Middeleeuwen. Langs anderen dan den rechten weg, die onmiddellijk van de classieken uitging, moest de Renaissance hier worden ingevoerd: langs den door ons maar al te vaak en al te onzelfstandig betreden weg, die van Rome uit over Parijs naar de Nederlanden voerde.

In de Fransche litteratuur had juist in het midden der zestiende eeuw de Renaissance eene ware omwenteling veroorzaakt, voortgekomen uit de school van den humanist Jean Dorat of Auratus en bewerkt door diens geestdriftigen leerling Pierre de Ronsard. In 1550 was deze met vier boeken „Odes" en met zijn „Bocage" opgetreden, twee jaar later met het vijfde boek der „Odes", te gelijk met zijn „Amours" verschenen, in 1555 gevolgd door zijne „Hymnes". Een kleine kring van jonge mannen, die spoedig en voortdurend in omvang toenam, bevorderde zijn streven en, aanvankelijk als „la Brigade" bekend, trad deze dichterschaar weldra onder den naam der schitterende zevenster, de „Pleiade" op. Tegelijk met Ronsard had Joachim du Bellay met zijne verhandeling „Deffence et illustration de la langue françoyse" de banier der nieuwe richting ontplooid en was door hem ook in Frankrijk op welsprekende wijze de in Italië reeds lang in practijk gebrachte stelling bepleit, dat de dichter bij voorkeur in zijne eigene moedertaal met de classieken moest wedijveren en dat ook zeer goed kon, indien hij maar niet, zooals de ouderwetsche rijmelaars, de studie der classieken verwaarloosde.

Met zijn gedicht „Combat des Muses contre l'ignorance" had Du Bellay, in aansluiting aan Malespini en andere Italianen, ook voor Frankrijk den strijd aangebonden tegen hen, die nog altijd de beoefening der fraaie letteren uitsluitend naar het studeervertrek van den geleerde verwezen en haar voor den edelman, die vóór alles in den wapenhandel moest uitmunten, nutteloos achtten, ja zelfs nadeelig, als zou zij hem voor het krijgsleven ongeschikt maken. Neen, zeide hij, hare beoefening was onontbeerlijk voor ieder, die den naam van beschaafd man wilde dragen, en dat moest de edelman in de eerste plaats verlangen. Eindelijk was hij met „Le poète courtisan", het eerste Fransche gedicht, dat den classieken naam „satire" droeg, geestig en in jeugdigen overmoed te velde getrokken tegen de toen meest gevierde Fransche dichters, met Clément Marot aan het hoofd.

Zoo was dan in Frankrijk met schetterend bazuingeschal het aanbreken van een nieuwen dageraad aangekondigd. „Alleen hem erken ik als den waren dichter," zeide Du Bellay, „die in staat is mijne verontwaardiging op te wekken en weer tot bedaren te brengen, mij verheugd en bedroefd te maken, mij te doen liefhebben en haten, bewonderen en ontstellen, kortom, die mijne aandoeningen weet te besturen, mij leidend waarheen het hem goeddunkt." Niet tot het verstand moest dus de nieuwe dichter zich richten, maar tot het gemoed, dat hij in beroering moest brengen door een hooger en edeler taal, dan tot dusverre in de poëzie was gehoord. De dichter was geen verzenmaker, maar een profeet, geïnspireerd door de toovermacht der Muzen. „In ons, dichters, woont een God," zoo sprak hij Horatius na, „en wanneer die ons aanvuurt, ontgloeien wij."

Ronsard en de zijnen hebben inderdaad van dichtvuur gegloeid als weinigen; maar waarvoor ontgloeiden zij? Niet voor de onderwerpen hunner poëzie, niet voor de personen, die zij bezongen. Aandoeningen opwekken, het gemoed meesleepen kan slechts hij, die zelf aandoeningen gevoelt en daardoor wordt geïnspireerd. Zijn het de Muzen, die in gloed zetten, dan is het ook alleen de kunst, waarvoor zij geestdrift wekken. Het eigenaardige van de dichters uit de school van Ronsard is, dat zij slechts ééne aandoening kennen, de aan-

doening, die kunst en schoonheid bij hen wekt. Voor al het andere blijven zij koud, veel kouder dan hunne voorgangers.

Maar juist door hunne geweldige geestdrift voor artistieke schoonheid waren zij bij machte de kunst der Renaissance in eere te brengen, omdat zij deze bovenal bewonderden, en wel in vollen omvang, zoodat zij zich niet tot de Latijnsche litteratuur bepaalden, maar ook — en Ronsard zelf gaf daartoe het voorbeeld — de Grieksche ijverig bestudeerden, al trok dan ook de geleerde Alexandrijnsche poëzie en de hoogdravende Pindarische ode hen meer aan dan de verheven eenvoud der epische en tragische dichters. Ook de Italiaansche Renaissancedichters vereerden zij en met Petrarca vooral dweepten zij. Vandaar dat zij hunne, 't zij dan gedroomde, 't zij dan wezenlijke, liefde voor levende vrouwen uitspraken in soortgelijke bewoordingen als waarin Petrarca zijne hemelsche Laura had bezongen, en dat zij hem ook in den versvorm navolgden: in de *canzone* maar vooral in het *sonnet*, dat nu, al had ook reeds vóór hen Marot het beoefend, met hen zijne intrede in de wereldlitteratuur deed. Deze versvorm der ingehouden kracht en fijn gevoelde harmonie verbindt twee quattrinen (rijmschema: *abba-abba*) tot een afgerond geheel met twee terzinen, bij Petrarca *cde-cde* of *cde-dce*, bij de Franschen meestal *ccd-eed* of *cdd-cee.*

Andere verssoorten en versnamen ontleenden zij aan de Ouden, zooals odes (soms verdeeld in strophe, antistrophe en epode), dithyrambes, élégies, épîtres, satires, épigrammes. Met mascarades en bergeries volgde Ronsard, evenals Rémy Belleau, weer de Italianen, en op lateren leeftijd, in 1572, trachtte hij met zijne „Franciade" de „Aeneis" van Virgilius te evenaren. Aan oorspronkelijke dramatische poëzie heeft hij zich evenmin gewaagd als Du Bellay, maar anderen onder zijne volgelingen schreven ook tragédies en comédies, zooals Estienne Jodelle, Jacques en Jean de la Taille, Robert Garnier en Nicolas Filleul, die voor het eerst onderwerpen uit de mythologie of de oude geschiedenis voor Frankrijk dramatisch bewerkten naar het voorbeeld van Seneca en de nieuwere Italianen, met Trissino aan het hoofd.

Van meer beteekenis echter dan het invoeren van nieuwe dichtvormen was het scheppen van eene dichterlijke taal,

geheel afwijkend van het oudere Fransch en van de moderne omgangstaal. De kunstmatige vrijheid der Latijnsche, de opzettelijke gewrongenheid der latere Grieksche dichters in het vormen van zinnen, die gewilde of ongewilde duisterheid veroorzaakte, maar ook grootere beknoptheid en kernachtigheid, meer bevalligheid of nadruk aan een vers kon geven, zij het ook ten koste van den natuurlijken eenvoud, bracht Ronsard in de Fransche poëzie over. Het Fransch behoefde immers, volgens hem en de zijnen, voor de classieke talen in niets onder te doen. Was het Fransch armer dan het Grieksch, geen nood: dialectisch Fransch was ook Fransch en daaruit was menig eigenaardig woord in de schrijftaal in te voeren: verwante talen mochten geplunderd worden: 't was immers reeds mode geworden zijne taal met Italiaansche woorden en spreekwijzen op te sieren, te Italianiseeren of te Petrarquiseeren, zooals Henry Estienne het noemt, die, ofschoon zelf humanist van beteekenis, krachtig daartegen (en ook tegen de Pleiade in het algemeen) te velde trok met zijne beide „Dialogues du nouveau langage françois italianizé" (van 1578). Een deel van die Italiaansche of ook wel onmiddellijk aan het Latijn ontleende woorden is voorgoed in het Fransch opgenomen en vormt daar nu de klasse der zoogenoemde „doubletten" naast de eigenlijke Fransche woorden, die zich reeds in veel ouderen tijd uit dezelfde Latijnsche woorden ontwikkeld hadden; maar de groote meerderheid bleef toch vreemd klinken in de ooren van het Fransche volk, dat ze weer uitbande met menigen door de Pleiade gebezigden Italiaanschen stijlvorm. Ronsard ging echter nog verder in zijne taalverrijking. Hadden de Romeinen zelf allerlei Grieksche woorden gebruikt, waarom zou de Fransche Renaissancedichter dan aarzelen, de artistieke schoonheid van het Grieksch idioom zich te nutte te maken, waarom zou ook hij zich niet bedienen van die heerlijke Grieksche samenstellingen, zoo veelzeggend en zoo welluidend te gelijk?

Dat de poëzie der Pleiade daarmee voor het groote publiek onverstaanbaar werd, was geen bezwaar. De tempel der kunst toch kon maar niet voor ieder toegankelijk zijn. Alleen hare ijverige dienaars en gelijkgezinde vereerders mochten er voor het altaar der Muzen nederknielen en het wierookvat zwaaien

voor deze goddelijke maagden of hare kunstrijke hoogepriesters. Aan die wierook ontbrak het niet. Goddelijk is de Poëzie en Ronsard is haar profeet! klonk het van alle kanten; en in den dienst van het schoone, waaraan de dichter zich wijdde, diende hij ook zich zelf en zijne vrienden, de uitverkorenen des geestes, die in staat waren geweest aan Frankrijk eene litteratuur te schenken, zooals Petrarca dat aan Italië had gedaan, eene litteratuur die kon wedijveren met de heerlijke kunst van Griekenland en Rome.

De klank van eene loftrompet, met zoo bolle wangen voor de Pleiade door haar zelf gestoken, deed zich natuurlijk ook over Frankrijks grenzen heen hooren en moest ook bij ons wel tot bewondering en navolging opwekken; maar Lucas de Heere, bij wien men het eerst daarvan iets bespeurt, kan ook in Frankrijk zelf met de nieuwe dichtkunst bekend geworden zijn, toen hij als jong man te Fontainebleau voor de Koningin-moeder tapijtpatronen teekende. Hij was van geboorte, aanleg en opvoeding kunstenaar. Zijn vader, Jan de Heere, was een voortreffelijk beeldhouwer, zijne moeder, Anna Smijters, die hem in 1534 het leven schonk, eene „verlichtster die seltsaem constighe dinghen met verwe en pinceel te weghe heeft gebracht van wonderlijcke netheydt en scherpheydt." Zijn vader zelf onderwees hem in de teekenkunst; in de schilderkunst genoot hij met vele anderen het destijds zoo hoog geschatte onderricht van Frans Floris, den hoofdvertegenwoordiger van de Italiaansche Renaissance in Vlaanderen. Zelf maakte De Heere zich vooral naam als portretschilder, maar dat zijne werkkracht niet geëvenredigd was aan zijne veelzijdigheid, heeft hem als schilder geschaad: want hij was ook een liefhebber-verzamelaar van oudheden, een vriend van studie en een ijverig lid van de Gentsche kamer „Jesus metter Balsembloeme".

Met zijn hoofdwerk, *Den Hof en Boomgaerd der Poësiën*, waarin hij in 1565 al zijne tot dien tijd toe vervaardigde gedichten bijeenbracht, trad hij op tegen „den ouden Vlaemschen treyn van dichten", dien hij „in veel zaken te ruut, ongheschickt en rouw" vond, en gaf hij proeven van oden, sonnetten en elegieën, en ook van minnebrieven aan zijne Zeeuwsche geliefde, de dochter van den burgemeester van Veere, Eleonora Carbonier, met wie hij in 't huwelijk trad.

Wèl maakte hij nog ouderwetsche refereinen (o.a. een tot lof der schilderkunst), maar hij zorgde er toch voor, dat daarin de verschillende versregels hetzelfde aantal lettergrepen inhielden. Hij telde dus zijne versmaten als de Franschen zonder juist de latere rhythmiek in acht te nemen. Met Ronsard en de Pleiade was hij bekend, maar partijganger voor die richting was hij nog niet, zooals blijkt uit zijne bijzondere ingenomenheid met Clément Marot, van wien hij niet alleen „Le temple de Cupidon" vertaalde, maar ook verschillende andere gedichten: epigrammen, sonnetten en een epistel. Dat hij in 1565 ook een gedeelte van Marot's psalmberijming overbracht, hebben wij reeds gezien.

Daarmee toonde hij zich een aanhanger van de Hervorming, ofschoon hij — en van den kunstenaar mogen wij het verwachten — de beeldstormerij gestreng afkeurde. Gedurende het schrikbewind van den Bloedraad bevond hij zich met zijne vrouw in Engeland, dat hij ook vroeger reeds had bezocht en waar hij nu o.a. Koningin Elisabeth afbeeldde, bij het verlaten van haar paleis door Juno, Minerva en Venus met geschenken begroet. Dat was niet het eenige vorstelijke portret door hem geschilderd, want hij was een lievelingsschilder der aanzienlijken en heeft zich dan ook met zijne kunst een groot vermogen verworven. In hoopvoller tijden naar zijne geboortestad teruggekeerd, regelde hij in Dec. 1577 de rhetoricale feesten bij de blijde inkomst te Gent van Willem van Oranje, die hem tot Griffier van de Rekenkamer aanstelde. Sinds dien tijd diende hij de zaak van Opstand en Hervorming door verschillende vertalingen uit het Fransch, en overleed op vijftigjarigen leeftijd in 1584, weinige dagen vóór de overgave van het door hem verlaten Gent aan den hertog van Parma en dus kort vóór de algeheele onderwerping van de Zuidelijke Nederlanden aan den koning van Spanje.

Zijne beminnelijkheid in den omgang wordt door zijn leerling Van Mander uitdrukkelijk geprezen, en onder zijne tijdgenooten zijn er dan ook maar weinig dichters, met wie hij niet in vriendschapsbetrekking stond, zooals uit zijne en hunne gedichten blijkt. Tot deze behoorden onder meer anderen de gelaurierde poëet Francies Hieman, deken der kamer van St. Barbara te Gent, Van Vaernewijck en De

Dene, Jan Fruytiers en Manilius, Borluyt en Marnix, en ook de groote bewonderaar en navolger van Ronsard en de Pleiade, Jonkheer JAN VAN DER NOOT, patricius van Antwerpen, zooals hij zich gaarne noemde, en „poeta laureatus", als hoedanig hij ook op den titel zijner werken is afgebeeld.

Jong reeds in de schepenbank van Antwerpen opgenomen, nam VAN DER NOOT daar in 1567, in de hoop, naar men beweerde, er het markizaat van Antwerpen mee te zullen verwerven, aan een geuzenoproer deel, dat door den Prins van Oranje werd gedempt, zoodat hij genoodzaakt was, goederen en echtgenoote in den steek te laten en naar Londen te vluchten. Elf jaar bracht hij toen buitenslands door: in Engeland, Italië, de Rijnlanden en Frankrijk. Te Parijs maakte hij in 1578 persoonlijk kennis met Dorat en zelfs met Ronsard, die toen voor hem de goddelijke dichter was geworden, ofschoon ook hij aanvankelijk nog in Marot zijn voorbeeld had gevonden. Dat blijkt uit zijn eersten dichtbundel *Het Bosken* (1567), eene verzameling, met aan Ronsard's „Bocage" ontleenden naam, van het meeste dat hij toen had gedicht, te beginnen met een rondeel „van den peys van 1558" en eene ode op den slag bij Grevelingen. Vooral de epigrammen in den bundel herinneren aan Marot, en de psalmen zijn zelfs vertalingen van de zijne, voor zoover althans DATHEEN er niet voor geplunderd is. Toch komen er ook reeds vertalingen in voor naar Ronsard en Baïf en zelfs van een sonnet van Petrarca, waarin toon en kleur van het origineel met talent zijn weergegeven.

Spoedig (in 1568) volgde een tweede bundel, *Het Theatre oft Toonneel*, nog in hetzelfde jaar in Fransche vertaling door den dichter aan Koningin Elisabeth van Engeland aangeboden en in het volgend jaar door zijn toedoen ook in het Engelsch en in het Hoogduitsch (door Balthasar Froe) vertaald. Daarin vindt men bij twintig platen, die wel van LUCAS DE HEERE zouden kunnen zijn, omdat men er van dezen ook eene ode ter inleiding in aantreft, zes canzonen van Petrarca, door den dichter wel uit het Italiaansch, maar met behulp van Marot's vertaling, overgebracht, tien sonnetten, uit den „Songe" van Du Bellay vertaald, en vier sonnetten in alexandrijnen, uit de Apocalupsis getrokken en van een uitvoerigen commentaar gevolgd.

Met den klemtoon is in deze en andere alexandrijnen door VAN DER NOOT nog niet voldoende rekening gehouden, maar toch verdient er hier even de aandacht op gevestigd te worden, omdat deze iambische versregels van twaalf lettergrepen bij slepend rijm, met eene caesuur na de zesde lettergreep, een lievelingsvorm der Pleiade was, door Du Bellay voor zijn „Poète courtisan' gebruikt en later vooral voor uitvoerige dichtwerken, in 't bijzonder voor tooneelstukken, gebezigd. Ook bij ons treft men daarom in de tweede helft der zestiende eeuw voor het eerst alexandrijnen aan, bij MARNIX (in zijne sonnetten aan DE HEERE van 1576), bij JAN VAN HOUT, bij COORNHERT en VAN MANDER, en in de zeventiende eeuw zou het de meest gebruikelijke versmaat onzer eerste dichters worden. VAN DER NOOT onderscheidt ze, met Ronsard in diens „Abrégé de l'art poétique" van 1565, als „heerlyke veerschen schoon, hoogh van gheclanck" („graves, hautains, altiloques", zegt Ronsard) van „ghemeyn veerschen suet" (ook door Ronsard „vers communs" genoemd), waaronder hij de vijfvoetige iambe verstaat, met caesuur na de vierde lettergreep, en van „liricsche veerschen licht" (bij Ronsard: „vers lyriques") van minder lettergrepen.

Zooals van een aanhanger van Ronsard te begrijpen is, was ook bij hem de versvorm eene zaak van gewicht; en het valt ons niet moeielijk te erkennen, dat zijne verzen in regelmatigen bouw en welluidendheid die der ouderwetsche dichters uit de rederijkersperiode merkbaar overtreffen. Ook door zijn taalgebruik onderscheidt hij zich gunstig van hen, te meer daar hij, zonder, zooals later Spieghel zou doen, woordkoppelingen naar Grieksch model te smeden, toch voor zuivering van zijn zoet Brabantsch ijvert en bastaardwoorden zooveel mogelijk vermijdt.

Van geleerdheidsvertoon daarentegen is hij niet vrij. Met zijne kennis van het Grieksch pronkt hij opzettelijk in zijn derde, voor zijn persoon meest karakteristieke, werk, namelijk zijn *Cort Begrijp der XII Boecken Olympiados*, in 1579 te Antwerpen, waarheen hij juist had mogen terugkeeren, uitgegeven in het Brabantsch en Fransch en versierd met platen, door COORNHERT gesneden, met wien hij te Kleef gedurende beider ballingschap kennis had gemaakt. Zonderling is het, dat dit

„Cort Begrijp" slechts een stuk is van een dichtwerk, dat onze dichter reeds te voren door een ander in het Hoogduitsch had laten vertalen en toen onder den titel *Das Buch Extasis* te Keulen schitterend had laten drukken. Toch is ook dat nog maar eene schets van de groote Olympiade, die VAN DER NOOT zich voorstelde te maken, maar nooit voltooid heeft. Hadde hij dat gekund, dan zou het een omvangrijk allegorisch epos geworden zijn, waarvoor bij hem het denkbeeld misschien opkwam onder de lezing van Keizer Maximiliaan's „Tewerdannckh". De inhoud van hetgeen wij nu bezitten is eene denkbeeldige reis van den dichter door een doolhof heen van verzoekingen, die Grieksche namen dragen, zooals Hedone en Euclia, Chrysea en Argyrea. Mercurius echter had hem de idee getoond van Olympia, en de gedachte aan haar maakt hem voor al het verdere ongevoelig. In den hof van Cupido mag hij haar ontmoeten en Venus belooft hem hare liefde, doch eerst moet hij nog met een lang adieu van haar afscheid nemen en verder reizen naar Arete, het rijk der deugd, en naar den Helicon, waar Apollo met alle Muzen hem verwelkomt en hem met den „enthusiasmus", den „poëtixen Gheest" bezielt. Door Theude, de Godsgave, wordt hem dan de weg getoond naar Telosie of het Einddoel, waarheen Pistis, Elpis en Agape (Geloof, Hoop en Liefde) met meer andere nimfen hem begeleiden. Eene hellevaart volgt met al hare verschrikkingen. Tegen Kosmica moet hij bestand blijken, met Ptochia moet hij strijden; Spoude en Ergasia zijn hem daarbij behulpzaam; en zoo kan hij dan eindelijk in de Elizeesche velden aankomen, waar de heerlijke Olympia schittert tusschen Goden en Godinnen, Naiaden en Faunen, en waar met ambrosia en nectar onder het liefelijk snarenspel van Apollo en „sijn Susters" ten slotte zijne verloving wordt gevierd.

Deze in haar geheelen samenhang niet zeer duidelijke allegorie onderscheidt zich alleen door den versvorm van de middeleeuwsche allegorieën en herinnert aan de Renaissance alleen door de Grieksche namen der zinnebeeldige personen. Zijne verbeelding moge hem een grootsch en dichterlijk onderwerp hebben voorgetooverd, zijne scheppende kracht bleek daaraan in elk geval niet geëvenredigd; en toch schijnt het, dat hij met dit gedicht zijne krachten had uitgeput, want

de *Poeticsche Werken*, die hij daarna van 1580 tot 1595 in groot formaat bleef uitgeven, zijn voor een deel herdrukken van vroegere poëzie en voor een ander deel weliswaar nieuwe gedichten, maar van geringe beteekenis en slechts eene enkele maal getuigend van opflikkerend vuur. Zij zijn het werk van een tot armoede vervallen broodschrijver, die dikwijls de oude lofdichten voor nieuwe Maecenassen omrijmde en die, om ook na 1585 in zijne goede stad Antwerpen te kunnen blijven leven, als geloovig zoon had moeten terugkeeren in den schoot der moederkerk en de landvoogden van den Spaanschen koning door erbarmelijke vleidichten gunstig voor zich moest stemmen.

Eén ding echter bleef dezen berooiden jonker tot zijn dood toe over: het geloof in de goddelijkheid zijner kunst en de verhevenheid van zijn eigen „poëticschen" geest. Een genie bleef hij zich steeds gevoelen, zij het helaas! ook een miskend genie. De aalmoezen, die hij ontving, gebruikte hij daarom meerendeels om de, steeds met gravures versierde, uitgaven zijner telkens onbeduidender wordende gedichten te bekostigen. Zoo werd hij ook in zijn leven, wat zijne poëzie altijd min of meer was geweest, het toonbeeld van schoonschijnende armoede. Aan omgang met kunstvrienden, muziekbeoefenaars vooral, schijnt het hem in zijne laatste levensjaren niet ontbroken te hebben, maar de oude bewondering was bij de meesten in medelijden overgegaan, en van de velen, die te voren hem zoo luide als een Nederlandschen Ronsard hadden geprezen, bleven slechts enkelen hem getrouw, zooals HENDRICK ACKERMAN, die echter gedwongen was van zijn bewonderaar zijn verdediger te worden. Zoo was hij dan in zijne nadagen wel het schaduwbeeld van hetgeen hij geweest was, of liever, had schijnen te zijn; maar ook te midden van zijne vernedering, en misschien toen zelfs het meest, het schaduwbeeld van den echten Renaissancedichter.

Met zekere afgunst zal VAN DER NOOT in zijn later leven misschien hebben opgezien tegen HOUWAERT, wiens trouwe lofredenaar hij toen was geworden en blijven kon, daar ook deze dichter na den moord van den Prins van Oranje en de overgave van Brussel in 1585 aan Parma den moed tot verder verzet verloren had en, vrede voor zijn geteisterd vaderland boven alles begeerende, zich aan den Spaanschen koning had

onderworpen, zooals hij ook duidelijk had getoond door een prachthandschrift zijner gedichten aan den hertog van Parma aan te bieden. Ook Ernst van Oostenrijk begroette hij in 1593 als landvoogd met twee dichtwerken: een „Willecomme en Congratulatie" en eene „Moralisatie"; en ter eere van Albertus van Oostenrijk vervaardigde hij nog twee bijeenbehoorende feestspelen: „Een Tragedie van der Orloghe" en „Die Comedie van den Peys" met een dialoog „Virtutem dilige". Daarmee kocht hij rust en aanzien in zijne laatste levensjaren, die hij als welgesteld man doorbracht op zijn lustslot „Cleyn Venegien" in het bosch van Soniën bij Brussel. En terwijl Van der Noot in vergetelheid geraakte, bleef Houwaert de gevierde dichter der Brabanders, hun trots en hun roem, zoodat nog in 1616 de Mechelsche dichter Willem de Gortter, lid van de „Peoene", eene bedevaart deed naar Houwaert's „logys" en zich gelukkig rekende, te mogen kouten met menschen, die dien grooten man persoonlijk hadden gekend.

Onder de verzen, die van De Gortter in handschrift over zijn, bevindt zich ook eene ode aan Antwerpen, klagende over het droevig verval dezer eertijds zoo bloeiende handelsstad. Sinds Parma met de inneming van Antwerpen in 1585 het laatste bolwerk der vrijheid in de Zuidelijke Nederlanden had bemachtigd, was het daar met den bloei der letteren gedaan; en zoo kunnen wij dan met Van der Noot en Houwaert afscheid nemen van de laatste der Zuidnederlandsche dichters van beteekenis. Niet dat op eenmaal alle kunstliefde daar was verdwenen en de Renaissance daar na haar eerste ontluiken plotseling weer was versmoord. Dan zouden wij den gunsteling der Aartshertogen over het hoofd moeten zien, den grooten Rubens, in wien de Renaissance haar zelfstandig-Vlaamschen vertegenwoordiger had gevonden, die daar op het gebied van de beeldende kunsten heeft gedaan, wat later in het Noorden Vondel deed voor de poëzie: den geest der Oudheid samensmelten met het Germaansch karakter van het Nederlandsche volk, en die zóó de reus onder de Vlaamsche schilders werd, als Vondel het onder de Hollandsche dichters worden zou.

Maar terwijl de beeldende kunsten in Zuid-Nederland nog eene schitterende toekomst hadden, moest daar de woordkunst leeren zwijgen of stamelen onder den speurenden of bestraffen-

den blik der geestelijke censoren. Wie over geestelijke dingen zelfstandig dachten en onbeschroomd spreken wilden, de dichters, wien het hart op de tong lag, de mannen van karakter en moed, weken in dichte drommen naar de vrije Republiek der Vereenigde Nederlanden uit en brachten daarheen den gloed hunner overtuiging en het vuur hunner welsprekendheid over, dat bij den bedaarden Noord-Nederlander te dikwijls onder de asch bleef smeulen. En met dien gloed brachten Vlamingen en Brabanders daarheen ook hunne meerdere en vooral veelzijdiger beschaving over, die den Hollander van zijne voorzichtige bekrompenheid moest genezen.

IV.

Karel van Mander en zijn kring.

Dat de naar het Noorden uitgeweken Vlamingen en Brabanders niet in de eerste plaats aanhangers der Renaissance konden zijn, spreekt van zelf. Het was vooral de innigheid hunner godsdienstige overtuiging geweest, die hen vrijwillige ballingschap had doen verkiezen en die geheel hun denken en gevoelen beheerschte, zoodat daarnaast voor de heidensche Oudheid niet veel plaats in hun geestelijk leven kon overblijven. Groot vooral was onder hen het aantal predikanten, niet gering ook het aantal mannen, die de steden van het Noorden niet slechts met cijferkunstenaars bevolkten, waaraan het misschien ook dáár niet ontbrak, maar ook met „françoische schoolmeesters", die er aan eene, zooal niet lang gevoelde, dan toch lang bestaande behoefte voldeden.

De laatsten waren meestal ook dichters in Nederlandsch en Fransch tegelijk en zullen het wel vooral geweest zijn, die met hunne landgenooten in de Hollandsche steden, waar zij zich gevestigd hadden, eigen rederijkerskamers oprichtten naast de oude daar reeds bestaande kamers. Zoo verrijzen na 1585 de Vlaamsche of Brabantsche kamers: „De Witte Angieren" met de spreuk „In liefd' getrouw" te Haarlem, „'t Wit Lavendel" met de spreuk „Uut levender jonste" te Amsterdam, „De Orangie Lelie" met de spreuk „In liefd'

groeyende" te Leiden en vermoedelijk ook „De Vijgheboom" met de spreuk „'t Soet vergaren" te Schiedam. Deze kamers waren meteen de verzamelplaatsen, waar de Zuidnederlanders in het land der vreemdelingschap zich nauwer bij elkaar konden aansluiten.

Vele uitgewekenen waren schilders, en van deze kunnen wij eerder vermoeden, dat zij op poëtisch gebied de Renaissancerichting zullen gevolgd hebben, daar zij ook met het penseel destijds bijna uitsluitend in den trant der Italianen werkten. Van die schilders treedt de Westvlaming KAREL VAN MANDER zeer op den voorgrond, sinds hij zich in 1583 te Haarlem gevestigd had, waar hij later voor de kamer „De Witte Angieren" het spel van *Dina* schreef, zooals hij in de dagen zijner jeugd voor de kamer zijner geboorteplaats Meulebeke zoovele bijbelsche spelen had vervaardigd, waarvoor hij dan ook zelf de decoraties schilderde, terwijl hij er in zijn *Noach* den zondvloed zoo natuurlijk voorstelde, dat hij niet alleen de toeschouwers tot tranen toe bewoog, maar hun ook met zijne te krachtig werkende machinerie een nat pak bezorgde.

De onveiligheid in West-Vlaanderen, vooral ten tijde van de Malcontenten, die hem eenmaal bijna om het leven hadden gebracht en een ander maal hem en zijn gezin geheel hadden uitgeplunderd, was de eigenlijke aanleiding tot zijne uitwijking naar Holland geweest en niet alleen de vrees voor geloofsvervolging. Toch is de meening van sommigen, dat hij steeds Katholiek zou gebleven zijn, zeer zeker onjuist: de inhoud zijner „Schriftuerlijcke Liedekens", in 1597 onder den titel *De* (later *Gulden*) *Harpe oft des herten Snarenspel* verzameld, weerlegt haar van zelf bijna op iedere bladzijde. „Ghy vry verstroyde Nacy uut Vlaender hier en daer", zoo vangt een van die liederen aan, „weest danckbaer", want de jaren der vervolging zijn nu voor u voorbij: „Nu meught ghy vry hier hooren Gods woordt, hier int Hollantsche dal", want hier is de macht uwer vijanden gering en leeft gij onder eene Overheid, „die gheen ghewelt en doet over yemants ghemoet", maar die „de consciency laet in des Heeren hant". In eene paraphrase der gelijkenis van het bruiloftsmaal vergelijkt VAN MANDER de boden des Heeren bij de evangelie-

predikers, die door de genoodigden maar al te slecht ontvangen werden: de een zegt: „'t is een besighe tijt", waarin men „met neeringh en coopmanschappen syn profijt moet doen", de ander noemt de boodschap eene „dolinghe quaet", waarvoor de boden verdienden „te sterven met spot en smaet", daar zij anders „met ketterije landen en steden zouden verderven"; en of de boden al beweren: „wilt ghy ons leeringh niet volghen", dat is toch geene reden tot verbolgenheid: „wy en doen doch niemant ghewelt", het mag niet baten: de genoodigden „dooden des Heeren knechten met lyden swaer, omdat sy se comen vraghen ter Hemelscher Bruyloft maer". Wie zoo schreef was natuurlijk een aanhanger der Hervorming.

Onder zijne liederen vinden wij ook eene vertaling uit het Fransch van „Een Liedt van Jaques Dosie, eertijts ghevangen tot Leeuwaerden", en dat hij juist dat lied in onze taal overbracht zal misschien zijne reden hierin gehad hebben, dat deze Jacques d'Auchy, die om 't geloof in 1559 ter dood gebracht werd, den bejaarden doop voorstond en dus ook in engeren zin geloofsgenoot van Van Mander was, want uit verschillende bewijsplaatsen, mij door Prof. S. Cramer vriendelijk verstrekt, blijkt overtuigend, dat onze dichter tot de Vlaamsche Doopsgezinden te Haarlem behoorde. In een zijner gedichten zegt hij dan ook uitdrukkelijk: „berouw van sonden" en „gheloofsbelijden moet altijdts vóór het Doopsel gaen". Van zijne meeste geestverwanten week hij af door de zachtmoedigheid en vrijzinnigheid, die hem aan niemand dan aan God de macht deed toekennen om te binden en te ontbinden en anderen in den ban te doen. „Gheen heerschappie te dryven over den broeder" is zijne leus; „één is noodich" (namelijk het koninkrijk Gods) zijne zinspreuk, en partijschappen over ondergeschikte geloofspunten keurt hij af: „secten maken sy meest", zegt hij, „die daer syn sonder gheest en vleeschelyck gedreven"; wie „Godt vreest" houde zich aan „de liefde Gods" als de kern van het Christendom.

Ongelukkig openbaarde zich onder de Doopsgezinden, geheel in strijd met hunne broederlijke aaneengeslotenheid als leden van een groot gezin, ook toen reeds, zooals later nog zoo dikwijls, de lust tot scheurmakerij, die geen gezag wilde erkennen over leer noch leven, en de volgelingen van het lam dikwijls tot

hartstochtelijke veroordeeling van anderen deed vervallen, vooral waar het gestrengheid van zeden en reinheid van leven gold. Zoo waren reeds in 1567 de Doopsgezinden in twee afdeelingen, Friezen en Vlamingen, gescheiden, van welke ieder zich voor de ware, onvervalschte Doopsgezinden hield. Misschien was het om de Friezen tot de Vlaamsche gemeente, waartoe VAN MANDER behoorde, terug te brengen, dat hij in 1585 met „een gebroken herte en een verslaghen, oprecht ghemoet" een liedeken maakte, gericht tot hen, die den vrede misten en de eenigheid verlaten hadden, om hen te vermanen terug te keeren tot de broeders. „Eén kudde, één Herder en één schaepstal isser voor al ende één Ghemeente": keert daarom, zegt hij, terug tot Christus' gemeente, „keert tsijnen koye, waeraf dat ghy gevallen zijt". Met roerende vriendelijkheid en zachtmoedigheid spreekt hij alzoo de afgescheidenen toe, en mocht men aannemen, dat het jaartal onder het gedicht eene drukfout voor 1586 was, dan zou men deze vermaning niet tot de Friezen in 't algemeen gericht behoeven te achten, maar het lied in verband kunnen brengen met den strijd der zoogenaamde „huiskoopers", te Franeker begonnen, maar spoedig ook naar andere gemeenten, en wel bepaaldelijk naar Haarlem overgebracht.

Van eene nieuwe scheuring te Haarlem in 1598, namelijk die van de zoogenaamde „bankroetiers" of aanhangers van Jan Pietersz. Vermeulen, op wier leven wel het een en ander aan te merken viel en die daarom in den ban gedaan werden, heeft een ander liedeken in „De Gulden Harpe" betrekking, beginnende „'t Isser Gods woord, broeders, in eeren". Daarin toont zich VAN MANDER een gestreng zedenmeester, die in de Oude Vlaamsche gemeente geene broeders kon dulden met een al te ruim geweten in geldzaken. Men ziet hieruit dus, dat hij niet slechts een Doopsgezinde in naam was, maar behoorde tot de ijverige broeders, die alles wat in hun kring behoorde wèl ter harte nam.

De liederen van „De Gulden Harpe" zijn als alle schriftuurlijke liedekens vol van bijbelsche woorden en zinswendingen; soms zijn het bijbelverhalen in verzen, soms liederen ontleend aan of gedicht in den trant van het Hooglied; dikwijls ook treffen zij den psalmtoon, en altijd zijn zij zangerig en wellui-

20

dend met grooten rijmrijkdom en meestal (niet altijd) in zuivere taal. Ziet hier daarvan eene proeve: „Syon, verblijden wilt in u lijden, thert om bevrijden te Gode wendt! Wendt u tot strijden, wilt slapen mijden; 't zijn quade tijden, tis bij den endt, tserpent ontrent u t' allen sijden: sijn oudt benijden is u bekent. Blijft den Heer ontrent, so blijft ghij ongheschent".

De innige vroomheid, die uit „De Gulden Harpe" spreekt, vinden wij terug in de 52 „Gheestelycke Liedekens", waarin hij met anderen, zooals M. DE BRAUWER, *Dat hooghe Liedt Salomo* (1595) overbracht, en in de, eerst na zijn dood uitgegeven, kerstliederen of herderszangen van zijn *Bethlehem d. i. Broothuys*, waaraan vertalingen van Jeremias' Klaagliederen zijn toegevoegd. Zijn nagelaten uitvoerig gedicht *Olyfbergh ofte Poema van den laetsten Dagh* (in 1607 uitgegeven) toont door de mythologische beelden en namen, die er in voorkomen, en door de regelmatige vijfvoetige, paar aan paar rijmende iamben met afwisselend staand en slepend rijm, dat hij, althans op lateren leeftijd, ook in de poëzie de richting der Renaissance volgde, zonder daarbij zijne vroomheid te verliezen.

Als zoodanig leeren wij hem vooral kennen in die werken, waarin hij de kunst niet dienstbaar maakt aan zijn geloof, maar haar om haars zelfs wil beoefent. Dan begrijpen wij volkomen den invloed, die er van hem is uitgegaan op zijne tijdgenooten, en zijn roem bij het nageslacht, ook al zijn wij tegenwoordig niet meer in de gelegenheid hem als schilder voldoende te waardeeren. Dit alleen moeten wij vermelden, dat hij met zijne vrienden Cornelis Cornelisz en Henrick Goltzius te Haarlem eene kunstacademie heeft gesticht, waarin de Italiaansche kunst werd gehuldigd, die hij zelf zich vroeger door een vierjarig verblijf in Italië onder Vasari's invloed had eigen gemaakt, maar die door hem zeker niet zoo eenzijdig werd onderwezen en onder zijne leiding niet zoo gekunsteld zal zijn geworden als destijds in Italië zelf, omdat uit zijne school ook een leerling als Frans Hals is voortgekomen.

Trouwens VAN MANDER was er de man niet naar om bij éëne richting te zweren: hij bezat den ruimen blik van den geschiedschrijver, die het heden en het verleden tegelijk omvat en daardoor gevrijwaard wordt tegen de slavernij eener tijdelijk heerschende mode. Door in zijn *Schilderboeck* van 1604 het

leven te beschrijven „der oude Antycke doorluchtighe schilders, der moderne doorluchtighe Italiaensche schilders en der vermaerde Nederlanders ende Hoogduytschen", werd hij onze eerste geschiedschrijver der schilderkunst, die vooral voor de historie der Vlaamsche en Hollandsche kunst niet hoog genoeg kan gewaardeerd worden, niet alleen om de zorgvuldige boekenstudie, waarvan zijn werk blijk geeft, maar ook omdat hij zijne geleerdheid zoo uitstekend wist aan te vullen door hetgeen de practijk hem had geleerd en door hetgeen hij zelf met een kennersoog het geheele land door had gezien.

Aan zijn „Schilderboeck", waarvan het eenvoudig, soms geestig, dikwijls voortreffelijk schilderend proza allen lof verdient, gaat een hoogst merkwaardig, uitvoerig leerdicht, *Den Grondt der edel vry Schilderconst,* vooraf, dat naar den inhoud hier alleen ter lezing aanbevolen, maar niet besproken kan worden, omdat de rijkdom van de, er misschien wat al te zeer in bijzonderheden behandelde, onderwerpen dat op zich zelf reeds verbiedt, maar dat tot enkele opmerkingen over den vorm te meer aanleiding geeft, omdat de dichter zelf daar in zijne voorrede de aandacht op vestigt.

Toen VAN MANDER dit gedicht — vele jaren vóór hij het uitgaf — vervaardigde, schijnt hij nog meer met de Italiaansche poëzie vertrouwd geweest te zijn, dan met de Fransche. Daarom koos hij voor zijn werk, zooals hij zegt, „d'Italiaensche Octaven", maar „op onse wijse oversleghen" (rijmschema: *abaabbcc*), waarvoor Ariosto, wiens „Orlando furioso" hij toont te kennen, hem het model kan geleverd hebben. Hij bediende zich daarin alleen van slepend rijm, doch vermeed verzen met den rijmklank in de voorvoorlaatste lettergreep, die hij naar het Italiaansche *druccioli* „struyckeldichten" noemt. Ook deed hij zijn best, binnen de honderd verzen niet tweemaal dezelfde rijmklanken te gebruiken. Wat de taal aanging, streefde hij naar zuiver Nederlandsche woorden, ofschoon hij zich gedwongen zag, vreemde kunstwoorden te behouden. Later leerde hij ook de Fransche metriek kennen en door regelmatige afwisseling van lettergrepen met en zonder klemtoon, waarop hij in dit gedicht nog niet lette, deze in overeenstemming te brengen met de Nederlandsche uitspraak. Toen leerde hij ook de schoonheid der alexandrijnen waardeeren, ofschoon hij

meende, dat „daer groot opmerck en langhen tydt toe hoeft, om vol schoon stoffe en vloeyende te wesen", maar dan moest ook de caesuur van zin en vers samenvallen achter de zesde lettergreep, zooals bij verzen van tien lettergrepen achter de vierde, en dan moest het enjambement worden vermeden. Af te keuren vond hij het, dat sommigen „niet achteden op 't smilten der vocalen", maar terecht meende hij, dat in onze taal de *h* geen hiaat veroorzaakte.

Zooals men ziet, is VAN MANDER in den versbouw een Renaissanceman, die, gelijk hij zelf zegt, „geen behaghen hadde in onse ghemeen oude mancke wijse" van dichten. In regelmatige vijfvoetige iamben heeft hij dan ook (in 1597) Virgilius' „Bucolica en Georgica" of „Ossenstal en Landt-werck" vertaald en daarbij zelfs dermate de Franschen gevolgd, dat hij „redyten" of lettergreeprijm niet vermeed, zelfs najoeg. Van alexandrijnen bediende hij zich voor zijne vertaling van „De eerste 12 Boecken van de Ilyados", die hij overbracht niet uit het Grieksch, dat hij niet kende, maar uit het Fransch van den abt Hugues Salel; maar eerst in 1611, na 's dichters dood, gaf zijn vriend JACOBUS VAN DER SCHUERE deze vertaling uit. Zoo had ook hij zijn aandeel aan het bekend maken van de classieke dichters, waarbij hij zijn voorganger Van Ghistele verre overtrof.

Meer nog heeft hij de classieke richting bevorderd door een werk, dat hij ten dienste van „schilders, dichters en constbeminders" tegelijk met zijn „Schilderboeck" uitgaf, namelijk zijne „Uytleggingh op den Metamorphosis Pub. Ovidii Nasonis." VAN MANDER's bedoeling met dit werk was niet eene vertaling te geven van Ovidius' gedicht, maar alleen dezen „Schilders Bijbel", die toen zoo geheeten werd „om datter veel Hystoriën uyt gheschildert werden", voor ieder duidelijk te verklaren. Daarom vertelde hij eerst in 't kort iedere fabel, die er in voorkwam, en deelde dan mee „watter natuerlick mede aengewesen is", om „ten leste de leerlycke en stichtelycke uytlegginghe" te geven, zich er echter voor wachtende (zooals men in de Middeleeuwen zou gedaan hebben) „dese Heydensche Fabulen te trecken op eenen gheestelycken sin en op Christum te duyden", daar immers de dichter Christus nooit gekend had. Kwam er eenige godennaam in de fabel voor, dan vertelde hij meteen van dien god „'t geslacht, het leven en

watter mede geseyt, verstaen en geleert wort"; en maakte de dichter op eenige mythe maar met enkele woorden eene toespeling, dan deed hij zijn best, die mythe „nae te soecken en breeder te vertellen, opdat men se te beter sou verstaen." Zoo hoopte hij de poëzie der Oudheid begrijpelijk te maken voor iedereen, er van overtuigd, dat „dees oude Poëten waren offerpriesters der Goden, heylighe voorsegghers en uytlegghers der verborgentheden", in welke de Almachtige toonde, „niet alleen der Joden, maer oock der Heydenen en al der Weereldt gaefrijcke en milde Godt te wesen."

VAN MANDER's arbeid was ook in dezen niet vergeefsch. Verscheidene herdrukken van dit omvangrijke boek bewijzen, hoe ijverig het in de geheele zeventiende eeuw is geraadpleegd: de schilder Joachim Sandrart gaf er zelfs in 1679 eene Hoogduitsche vertaling van uit. Maar welk een heerlijke tijd was het ook, toen onze schilders zoo veelzijdig waren, dat zij in staat waren een werk te verrichten, waarvoor zelfs nu nog onze philologen zich niet zouden behoeven te schamen! En onder overlading door studie ging deze „man der mannen", zooals Bredero hem noemde, blijkbaar niet gebukt. Men behoeft slechts het portret aan te zien, zooals J. Saenredam dat naar de teekening van Henrick Goltzius van hem op zijn zesenvijftigste jaar in koper sneed, om een onuitwischbaren indruk te krijgen van ernst en kracht, van geest en beminnelijkheid tegelijk. En niets teekent zijn karakter beter, dan een verhaal uit zijne jongere jaren, toen hij, met vrouw en kind en al zijne bezittingen uit Kortrijk naar Brugge vertrokken, door de Waalsche soldaten geheel werd uitgeplunderd, zoodat hun zelfs de bovenkleeren niet gelaten werden, maar zijne vrouw in den zak van een onderrokje nog een goudstuk had kunnen redden, dat zij weenende voor den dag haalde. „Non fors!" zeide VAN MANDER toen, „moghen wy slechts noch onghevanghen en ongequetst in de stadt gheraken, alles sal seer wel gaen". En hij „song een Liedeken uyt de borst, seggende: ick sal so lustich en soo neerstich schilderen, dat wy wel weder sullen kleederen aen 't lijf en gelt om eeten te koopen krijghen, nam de moeder het kindeken af op zynen armen, hippelde en danste daermede soo vrolijck, dat de vrouwe noch eens lachen most, en quamen soo binnen". Ook hier

toont VAN MANDER zich den echten zoon der Renaissance, die blijmoedig vertrouwde op de almacht der kunst.

Geen wonder, dat zulk een man het middelpunt van een kunstkring werd, zooals er destijds te Haarlem, de eigenlijke kunststad der zestiende eeuw in de Noordelijke Nederlanden, gemakkelijk gevormd kon worden, en dat men hem ongaarne in 1603 naar Amsterdam zag vertrekken, waar hij drie jaar later door de schuld van een onbekwaam geneesheer overleed, tot diepe droefheid van zijne vele kunstvrienden uit geheel Holland en Zeeland, die hem in grooten getale plechtig begroeven met een lauwerkrans om de slapen en die een geheelen bundel graf- en lijkdichten op hem uitgaven; tot diepe droefheid vooral van zijn jongeren broeder ADAM VAN MANDER, die zich ook als dichter heeft doen kennen, en van zijne zeven kinderen, van welke de oudste, Karel, een beroemd kunstenaar, eerst tapijtfabrikant te Delft, en later, evenals zijn gelijknamige zoon, hofschilder van Koning Frederik III van Denemarken zou worden.

De kunstkring, die zich te Haarlem om VAN MANDER verzameld had, maar waartoe ook Amsterdammers, Leidenaars en Zeeuwen behoorden, kunnen wij het best leeren kennen uit *Den Nederduytschen Helicon* („eygentlijck wesende een Maet-dicht beminders Lust-tooneel"), eene bloemlezing van een groot aantal dichtproeven in allerlei dichtsoorten, van tooneelspelen af tot kleine lyrische stukjes toe, doch niet los naast elkaar geplaatst, maar verbonden door sierlijk proza, dat den lezer rondleidt door een aan zee gelegen bergachtig landschap, „voorzien met veel huevelkens, dellinghen, dorpen, sloten, ghehuchten, speelhoven, wyngaerden, boomgaerden, velden, weyden, waterganghen, vlieten, spring-aders, bosschen, lommeren ende, ten cortsten gheseyt, alle wat de gierige ooghe tot haer vernoeginge soude connen ghewenschen", o.a. ook eene „uytermaten fraey gheboude", aanschouwelijk beschreven, „schouplaets", waarin het heet, dat de tooneelstukken, die in de bloemlezing opgenomen zijn, worden gespeeld, terwijl de leer- en lierdichten worden voorgedragen of gezongen, en sommige ter verklaring dienen van hetgeen men te land of ter zee ziet gebeuren, andere te lezen staan onder gepenseelde tafreelen, die er worden aangetroffen.

Het plan voor dezen bundel was door VAN MANDER zelf ontworpen, en een kunstfeest, zooals de „Helicon" er een beschrijft, viel ook geheel in zijn geest. Toen hij in 1603 geruimen tijd op het huis Sevenberghe, tusschen Haarlem en Alkmaar, doorbracht, had hij zulk een feest metterdaad aangericht. Hij noodigde daar, zooals zijn levensbeschrijver (zeer waarschijnlijk BREDERO) vertelt, „eenighe zyner voornaemste vrunden, oock eenighe beminners en liefhebbers, die hy ter eeren een spel ghemaeckt hadde, dat hy door zyn leerelinghen op het binnen Casteel, haerlieden ten luste, liet speelen; den ingangh en voor-de-poorte was behanghen met groene kruyden en kranssen, daer in gevlochten; daer was oock aerdich in gheslingert palletten, pinceelen, maelstocken en andere schilderwercktuych op de maniere van Festone; en andere Italiaensche outheden, vercierdt met vierwerck en schutghevaert, heel vreemdt te sien voor de gheene die noyt buytenslants zyn gheweest." De dood schijnt VAN MANDER belet te hebben den „Helicon" persklaar te maken, en zoo werd dat dan gedaan door zijn vriend JACOBUS VAN DER SCHUERE, die te Meenen geboren was, maar zich als „françoysch schoolmeester" te Haarlem had neergezet, er reken- en spelboekjes uitgaf, stichtelijke werkjes vertaalde, en lid was van de Vlaamsche kamer „De Witte Angieren." Van hem alleen vindt men negentien, ten deele zeer uitvoerige, gedichten in den „Helicon."

Het sinnespel over „de Konst van Redenrijcke", waarmee de rij van dichtwerken in dezen bundel geopend wordt, bewijst, ofschoon het, evenals twee allegorische tafelspelen, in goede alexandrijnen geschreven is, dat de dichter van deze tooneelstukken, JACOBUS CELOSSE van Leiden, nog te veel rederijker was om als tolk van dezen kring beschouwd te mogen worden. Wij komen daarom op zijn sinnespel later terug, om nu liever stil te staan bij hetgeen modern was in den „Helicon." Dat was vooreerst het ontzag, waarmee de medewerkers er van opzagen tegen Ronsard, zooals VAN MANDER zelf, die daar in zijn uitvoerig gedicht „Strijdt tegen Onverstandt" met Du Bellay, wiens „Combat des Muses contre l'ignorance" hij er in navolgde, voor Frankrijk door Ronsard's optreden de gulden eeuw aangebroken achtte, waarin zoo vele „edel Heeren, tijdt-rijck en hoogh-geleert, sich nu tot dichten keeren." Ook

JASPER BERNAERDS, die in eene omvangrijke, niet al te vloeiende „Veldtdichtsche Tsaemenspraeck tusschen Konstbeoeffenaer ende Konstbeminder" de namen van wel 116 Nederlandsche dichters uit de zestiende eeuw opsomde en ook van een groot aantal buitenlanders, noemde onder de laatste Ronsard als een dichter „wiens veersen aerd' en lucht als Musae soet gheschal noch daverig doordringen." VAN DER SCHUERE vertaalde ook twee gedichten van Ronsard, n.l. „Kluchtigh versoeck om 't Liefs afbeeldinge" („Peine moi, Janet") en „Uutbeeldinge van Cupido" („Qui veut scavoir"). In zijne „Nacht-Minneklacht" volgde hij het bekende „O nuict, jalouse nuict" van den Pleiadedichter Philippe Desportes. Een Fransch voorbeeld valt ook te vermoeden voor het gedicht „Bouwheers wel leven," dat overigens blijkbaar eene paraphrase is van „beatus ille qui procul negotiis."

Hoe ingenomen echter ook met Ronsard, de dichters van dezen kring gaven evenmin als zijne andere Nederlandsche bewonderaars toe, dat hij Marot geheel had verdrongen. „Soo langh als d' aerde staet, sal men oock lesen, singen de dichten van Marot," zeide JASPER BERNAERDS, en VAN DER SCHUERE vertaalde in zijn „Cupidos Kerck" nog eens „Le temple de Cupidon" van hem. Ook schijnt het eer naar Marot's vertolking dan naar het Italiaansch zelf, dat de Leidsche dichter MAERTEN BEHEYT, die ook aan Ovidius de stof voor een pleitdicht tusschen Menelaus en Agamemnon over het offeren van Iphigenia ontleende, zes sonnetten van Petrarca vertaalde, of liever „klinckdichten," want in den „Helicon" werd algemeen naar taalzuivering gestreefd en sprak men niet van „oden", maar van „liederen", niet van epithalamiën", maar van „bruiloftszangen", niet van „elegiën", maar van „klachten" of „klaeghdichten", niet van „epiters", maar van „brieven". Al deze dichtsoorten zijn in den bundel ruim vertegenwoordigd en klinkdichten zelfs vindt men er niet minder dan 34: zoozeer waren zij toen reeds in de mode gekomen.

De dichters bepaalden zich echter niet tot het navolgen der nieuwe versvormen: ook hunne onderwerpen zijn nieuw. Natuurtafreelen worden door hen beschreven, en het persoonlijke hunner poëzie vertoont zich vooral in de vele gedichten, die zij tot bepaalde personen richtten: niet alleen enkele minne-

dichten, verschillende bruiloftszangen en nieuwejaarsliederen, maar ook troost-, vermaan- en afscheidsdichten aan vrienden. Den bundel doorbladerend, gevoelt men zich inderdaad in een kring van kunstvrienden verplaatst, waarvan eene zekere vertrouwelijkheid uitgaat. VAN MANDER zelf richt zich met de negen gedichten, die van hem in den „Helicon" zijn opgenomen, meestal tot zijne vrienden, o.a. tot J. HEMELAER, die zich door het uitgeven eener vertaling van Horatius' „Ars poëtica" bekend heeft gemaakt, en tot den vermaarden schilder CORNELIS KETEL, van Gouda geboortig en daar door den glasschilder Dirck Crabeth onderwezen, maar na een lang verblijf in Parijs en Londen sedert 1581 tot aan zijn dood (in 1616) te Amsterdam gevestigd. Als schilder muntte hij door vindingrijkheid en kunstvaardigheid uit, en, alles beproevende wat hem in den zin kwam, slaagde hij ook in alles, zelfs in het schilderen zonder penseel en ten laatste ook in het schilderen met de voeten. Figuurschilderen was zijn lievelingsvak: hij maakte portretten, schuttersstukken, bijbelsche tafreelen en vooral ook allegorische voorstellingen, die hij zelf in verzen verklaarde.

Aan den „Helicon" leverde hij negen gedichten, op twee na alle klinkdichten. In twee van deze troost hij zijne zieke kunstvrienden, Abraham Bloemaert en Henrick Goltzius, in een derde verklaart hij „den waerom dat alle konsten aenghevanghen of gheleert worden." Geld en eer schijnen wel goede prikkels voor den kunstenaar te zijn, zegt hij, maar eigenlijk is het toch „d'aengeboren lust", de kunstliefde, die in staat stelt met vlijt en geduld te arbeiden en zóó de hoogte te bereiken, waarop eer en geld van zelf toevloeien. De kunst moet men beoefenen om de kunst zelf.

Mogen ook niet alle dichters van den „Helicon" daarvan ten volle overtuigd zijn, alle zijn het toch eens, dat de kunst iets heerlijks, iets goddelijks is. De zoete nachtegaal verlangt niet zoozeer naar de Lente, zegt JACQUES DE LA RUE tot Van Mander, het bloemken niet zoozeer naar den lieflijken dauw, als ik naar onze Muzen. En toch, hoe weinig, zegt hij, breng ik des ondanks meestal voor den dag! 't Is omdat men niet onder alle omstandigheden de kunst kan beoefenen alsof het een ambacht was: men moet er voor gestemd zijn en niet

van buiten af worden gestoord; en zelfs ook dan nog moet men zijne gaven kennen en niets ondernemen boven zijne krachten, of alle kunstliefde leidt tot niets van beteekenis. Men ziet, dat deze dichters reeds een juist besef hadden van hetgeen voor poëtische werkzaamheid wordt vereischt.

Behalve van de nu reeds genoemde dichters vindt men in den bundel ook een groot aantal verzen van DIRCK WOUTERSEN en enkele van PIETER VERGEELSEUNE (lid der kamer „De Witte Angieren"), A. SCHEPENS, RIETWIJCK en den Vlissingschen geleerde ABRAHAM VAN DER MIJLE, die in 1593 uit het Engelsch van Koning Jacobus I „Den slagh van Lepanten" had vertaald en in 1612 met een voor dien tijd voortreffelijk in 't Latijn geschreven taalvergelijkend werk „Lingua Belgica" zou optreden, dat ook voor onze letterkunde van belang was, omdat daarin werd betoogd, hoe lieflijk ook in onze taal rijmlooze verzen klinken konden en hoe gemakkelijk men de classieke versmaten, b.v. de Sapphische, met kleine wijzigingen en desnoods met behoud van het rijm kon navolgen in onze taal: een betoog, waaraan hij kracht bijzette door zeer verdienstelijke oden op de vriendschap.

V.

De Leidsche woordvoerders der Renaissance.

In den „Helicon" komen twee gedichten voor, die ons den blik doen wenden naar het Leidsch Atheen, vanwaar men wel terecht den invloed der Renaissance het eerst en het meest mag verwachten. Het eene gedicht is van niemand minder dan Jonkheer JAN VAN DER DOES of JANUS DOUSA, in 1601 gericht tot DANIEL HEINSIUS, die toen reeds als veelbelovend student te Leiden aller oogen op zich gevestigd had en door den grijzen curator der Leidsche hoogeschool werd geprezen om de voortreffelijke wijze, waarop hij de Heroides van Ovidius in oorspronkelijke verzen had nagevolgd en waarop hij de overwinning van Maurits bij Nieuwpoort had bezongen.

Het andere gedicht is daarop het antwoord van DANIEL HEINSIUS, die verklaart, de Grieksche hulp van Pindarus niet

meer te behoeven, sinds hij gezien had, „dat hy, die onsen gheest end' onse konste stiert, van Hollandt is gheweest", en dat de ware Phoebus niet op Delos was geboren, maar aan een ander zeestrand, dat van Noordwijk, waarvan VAN DER DOES heer was. Deze lof, waarvan de inkleeding natuurlijk op rekening van de mode des tijds te schrijven is, was inderdaad niet overdreven te noemen voor wie bedenkt, welk een roem DOUSA zich met zijne Latijnsche gedichten had verworven, en hoeveel de jeugdige Leidsche hoogeschool aan hem te danken had, nadat hij, ridder met het zwaard en de pen tegelijk, als heldhaftig aanvoerder van het garnizoen in 1574 de vermaarde verdediging van Leiden had bestuurd en er meer dan iemand toe had bijgedragen, dat in dien bangen tijd, waarin voor den Opstand alles van het ontzet van Leiden afhing, de stad behouden bleef.

Het getal zijner Nederlandsche verzen, waaronder een gedicht tot lof van Janus Secundus, is uiterst gering, maar toch voldoende om te doen zien, dat hij met hart en ziel de nieuwe richting was toegedaan en Ronsard bijzonder hoog stelde, ofschoon hij het in een gedicht vóór de door SPIEGHEL met zijne medewerking in 1591 uitgegeven „Hollandtsche Riimkroniik" (van Melis Stoke) uitsprak, dat zijn vriend JAN VAN HOUT „int verrycken van ons Vaderlandsche Tael 't gheluyt der Venusijnscher Lieren verdoven" kon en „deur de wolcken swieren voir den Thebaenschen Swan", ja zelfs „oic draghen noch den prijs vóór Ronsard en Bertas."

De hooge dunk, dien hij hier van JAN VAN HOUT toont te hebben, werd hem gewis niet alleen ingegeven door „de geduyrige ende onveranderlicke vruntschappe, by tyden van de belegeringe der stadt Leyden in de uyterste hongernoot en sterfte" met hem gesloten, maar ook door de groote verdiensten, die deze geleerde en ijverige man heeft gehad voor de stad Leiden, waarvan hij een en veertig jaar lang secretaris is geweest, van 1564 tot zijn dood in 1609, met uitzondering van de vier jaren (1569—1573), waarin hij naar Emden had moeten uitwijken. VAN HOUT was inderdaad een voorstander van hooge, edele kunst, ofschoon hij er niet op uit was, door het uitgeven van dichtbundels zich eene eerste plaats in de geschiedenis onzer letteren te verzekeren; doch om van hem te vermoeden,

dat hij Ronsard zou kunnen te boven gaan, moest VAN DER DOES wel van dezelfde meening zijn als later door SCRIVERIUS zou worden uitgesproken, „dat self de voornaemste Françoysen veel fauten begaen hebben, niet lettende op den toon ende mate van de woorden." Dat nu deed VAN HOUT wèl, en nog lang na zijn dood werd hij daarom als baanbreker geprezen in het „Leydsch Vlaemsch Orangien Lely-hof", een in 1632 bijeengebrachten bundel van vijftig refereinen, waarin een scherp onderscheid gemaakt wordt tusschen de ouderwetsche dichters, die nog geene verzen schreven met regelmatige afwisseling van geaccentueerde en ongeaccentueerde lettergrepen, en de nieuwerwetsche, die dat wèl deden, en waarin o.a. VAN GHISTELE, VAN DER NOOT en HOUWAERT nog tot de eerste gerekend werden, ja zelfs COORNHERT, ofschoon hij „wonder wist met vederstaf te malen", en waarin van MARNIX gezegd wordt, dat hij er eerst op later leeftijd begrip van kreeg en toen poëzie schreef, die „blinckt, ja klinckt en wringt als goud beperelt laken", maar dat men aan VAN HOUT met recht „d' eer des maets moest geven", want dat — en zoo is de telkens herhaalde stokregel van het referein — „Neerduytsch maetklanckx voorbeelt sproot uyt Hout in Leyden."

Wie er zich dus toe bepaalt, alleen in het formeele het onderscheid tusschen de rederijkers en de Renaissancedichters te zien, heeft hier een gemakkelijk middel bij de hand, om de mannen van beide richtingen te onderscheiden en zal in dat geval JAN VAN HOUT den kloeken voorganger der latere dichters moeten noemen, want hij had zulke regelmatige verzen reeds kort na het ontzet van Leiden „opt vierschaers deur" laten plaatsen. Men kan ze ook vinden in de „Beschryvinge der stad Leyden", in 1614 uitgegeven door Van Hout's neef, den Leidschen burgemeester JAN ORLERS, die ook zelf wel als dichter is opgetreden en in zijn werk eenige verzen van zijn oom heeft opgenomen, welke evenals zijne ode op de verlossing van Utrecht in 1577 en zijne vertaling van het Horatiaansche „Eheu fugaces, Posthume, Posthume" (van 1578) bewijzen, dat de lof zijner vrienden niet onverdiend was. Dat zien wij ook uit zijn rijmloos gedicht om Maurits uit te noodigen op zijn zegetocht na de inneming van Groningen in 1594 een bezoek aan Leiden te brengen, waar de rederijkers

gereed stonden hem met vertooningen te vereeren. Verder schreef hij nog „christelicke of geestelicke poëziën, psalmen, oden, sonnetten, grafgedichten, epigrammen ende liefden," die hij nooit uitgaf en die nu, op enkele na, alle verloren zijn.

Een groot werk, dat VAN HOUT, vermoedelijk tusschen 1575 en 1581 ondernam, was de vertaling van Buchanan's tegen de monniken gericht hekeldicht *Franciscanus*. Hij vertaalde dat gedicht, zooals hij zelf zegt, in „alexandrins, zoe die bide Françoyzen werden genomt, ende bestaen van zes voeten of twaelf sillaben, hebbende haren val, rustinge, steunsel of ademverhalinge naer de derde voet, twelc de zeste sillabe es, dewelcke ic onder den anderen verdeelt of geschakeert hebbe mit masculins opte laetste sillabe rymende ende mit feminins, rymende opte naestlaetste of voornaestlaetste."

Ook dat gedicht kennen wij niet meer, maar wel is ons de hoogst merkwaardige prozaopdracht er van bewaard gebleven, waaruit o.a. blijkt, dat VAN HOUT geen vriend was van rederijkerij. Zelfs is niemand er in zijn tijd zoo heftig tegen te velde getrokken als hij dat in deze nooit door hem uitgegeven opdracht deed. Hij verwijt daarin aan de rederijkers, dat ze geen onderscheid weten te maken tusschen poëzie en rhetorica, dat ze „als zy maer drie of vier ongebonden regelen by een anderen weten te rapen ende zy dezelve achter in den staert opten anderen properlicke weten te doen rymen ende clincken, een groot stuc werx bedreven willen hebben," of een meesterstuk, als zij „mit acht regelen, die zy, als exsters van deene tak op dander huppelende, tsamen rapen, een rondeelken weten uyt te roepen", terwijl zij, „zo zy elf of twaelf regelen connen byeen brengen, die zoo veel sluyten als een tange up een varcken, en die dan te versieren weten mit een grooten troep vremde, dicwyls by hen zelfs verzierde ende ongehoorde termen en geschuimde woorden, strax voor groote facteurs willen gehouden wesen." Maar bovendien verwijt hij hun, dat zij bij elkaar „in gruughen ende taveernen vergaderen ende geen minute tijts versaemt en zouden connen wezen zonder de eenoorde cruyck, daer zy alle haer vernuftige const uyt zuygen, aen den bec te hebben", dat zij, in plaats van in den trant der Ouden goede tragediën en comediën te maken, spelen maken vol „lastertalen ende schimpspreucken,

geen achte nemende, wat, waeromme, hue of wien zy deur den heeckel trecken", en „up geen goede vermaninge noch up geboden of verboden van haer wettige overheyt passen."

Kras was dat vonnis inderdaad, maar onbillijk zeker niet, want wij weten, hoe Prins Willem in 1583 te Middelburg een decreet uitvaardigde, waarin hij „publicke spelen ende battementen expresselick" binnen Zeeland verbood, „als schijnende die te koomen uyt weelde, ende omdat oock dickwils daer by ongoddelicke ende oock onnutte propoosten ende redenen der Ghemeynte worden voorghedraghen, streckende tot ontstichtinghe, lichtveerdicheydt ende ongheregeltheydt." Eenzelfde verbod is in 1587 ook in Holland afgekondigd; doch veel schijnt het niet gebaat te hebben, want in 1590 moest het nog eens in Zeeland, in 1594 en 1595 in Holland herhaald worden, en de Delftsche synode van 1596 besloot er toe mede te werken, dat er beter de hand aan zou worden gehouden.

In elk geval verklaren deze placaten, waarom er in de laatste twintig jaren der zestiende eeuw ook in Noord-Nederland zoo weinig landjuweelen en refereinfeesten der rederijkers konden plaats hebben. Wij kennen alleen een refereinfeest in 1581 te Delft onder leiding van den factor Pieter Jansz. Hillemans, in 1589 te Monster en in 1598 te Rotterdam, maar zien tevens, hoe men het middel der liefdadige doeleinden wist aan te grijpen om het verbod voor een oogenblik opgeheven te krijgen. Toen de kerk te Zandvoort verbrand was, werd in 1593 eene loterij gehouden, en, opdat daarvoor veel volks zou toevloeien, door de kamer „De wilde Appelboom" (met de spreuk: „Aensiet de kindsheyt") een wedstrijd uitgeschreven, waarop Rijssaert van Spiere van Oudenaarde, die ook tot de uitgewekenen van 1585 behoorde en jaren lang te Gouda lid van de kamer „De Goudsbloem" was, den eersten prijs (een zilveren schip) behaalde met zijn spel op de vraag: „Hoe men Christo ter wereld meest liefde bewysen mach."

Ja, te Leiden zelf heeft Van Hout er krachtig toe medegewerkt, dat de Regeering der stad aan de Staten verlof vroeg om daar in 1596 een dichtwedstrijd te doen plaats hebben als noodzakelijk toevoegsel tot eene loterij, waarmee geld moest verkregen worden ter uitbreiding van het aan het St.-Catharinagasthuis verbonden dolhuis. De kamer „De Witte Acoleye"

schreef den wedstrijd uit en tien kamers namen er aan deel, die ieder eene vertooning gaven en in lied en referein wedijverden. Het laatste had eene politieke strekking, want het moest, met het oog op een door sommigen gewenschten wapenstilstand, betoogen, dat „Voor een beveynsde paeys een rechte crijch te prijsen is." Bij hare intrede moesten de kamers eene figuurlijke voorstelling geven van „het leven der Tyrannen" en hunne gerechte straf.

Het spel, door de Leidsche kamer gespeeld ter verwelkoming van de aan het landjuweel deelnemende kamers, is door Jan van Hout zelf gemaakt en het uitvoerigste dichtwerk, dat wij van hem overhebben. Eerst voor korten tijd is het in druk voor ieder toegankelijk geworden, maar als proeve van nieuwerwetsche renaissancepoëzie kan het niet gelden. Blijkbaar heeft de dichter niet te ver willen afwijken van den bij de rederijkers gebruikelijken dichtvorm. Wèl is het grootendeels in paar aan paar rijmende versregels vervat, maar de maat is er niet regelmatig rhythmisch en het eerste „uytcomen" van de vijf, waarin het stuk verdeeld is, vertoont grooter rijkdom van wisselend rijm, zooals bij het referein. Allegorie en wijsgeerige moralisatie ontbreken er evenmin, maar daartegenover staat toch ook een streven naar geestig realisme in de gesprekken tusschen een boer, een stuurman, een pleiter, eene spinster, een noodhulp, een bankier en een alchimist, Blasius Puf-intvier geheeten. Het is eene klucht, maar zooals men er eene van een ernstig en geleerd en tegelijk vernuftig man als Van Hout kon verwachten.

Dat men in het Leidsch Atheen van jok naast ernst niet afkeerig wäs, toonde de kamer door aan het eigenlijke landjuweel nog een eigenaardigen, niet geheel nieuwen, maar toch tamelijk zeldzamen wedstrijd toe te voegen, namelijk een zottenfeest, waartoe de kamerzotten genoodigd werden door den bekenden Leidschen grappenmaker Pieter Cornelisz van der Morsch of Piero, met zijn zinspreuk LXntijt (= elc sen tijt). Hij verzocht namelijk alle kamernarren de (natuurlijk gefingeerde) bruiloft van „Joncker Mors met Vrou Lors" te Leiden openlijk op het tooneel te komen vieren en dan met het onhandigste voordienen de gekste prijzen te behalen. De gedichten, die zij daarbij voordroegen, zijn ook gedrukt met eene beschrijving

van de dwaasheden, die er werden uitgehaald om het publiek te vermaken. Gasthuis en dolhuis voeren er wèl bij.

Zoo bloeide dan onder goede leiding, ook van JAN VAN HOUT zelf, de Hollandsche kamer te Leiden, en evenzoo bloeide daar de Vlaamsche kamer „De Orangie Lelie", waarvan JACOBUS CELOSSE de vermaarde factor was. Deze zou ongaarne gezien hebben, dat de rederijkerij in verval geraakte, zooals hij ook zeide in het door ons reeds genoemd en in den „Helicon" opgenomen „Vreughteyndich Spel, hoe de konst van Redenrijcke (ten leetwesen aller oprechte Konstlievende) van vele in veel plaetsen misbruyckt wordt, en hoe sy ghebruyckt te worden behoort". — „Men beneemt mij mijn krans, mijn deucht, mijn eer met spotten, schimpen staegh en overmatigh tieren, met vieren Bacchusfeest en ander ontucht meer!" zoo klaagt daarin de „Redenrijcke Maeght", en van verontschuldiging op grond van „oudt ghebruyck" wil zij niet weten. Neen, zegt zij, zij wil door „Viericheyt en Konst" en door „Neerstigh Ondersoeck" gediend worden. De „liefhebbers der Konst" moeten geschiedboeken bestudeeren en de dichters der Oudheid tot voorbeeld nemen. Zij moeten zorg dragen voor gepaste taal, welluidenden versbouw en juiste spelling; zij moeten voorbeelden en vergelijkingen geestig te pas brengen en de verschillende versvormen, door vroegere dichters uitgevonden, bestudeeren, zooals „tsoet klinckend ketendicht en 't Refereyn, de halve regels, d' oden en liedekens, baladen, kreeftsinsche Retrograden, klinckdichten oft sonnetten, epigrammen en rondeelen, treuren blijspel". De oude dichtvormen minacht hij dus niet, zooals men ziet, en onder de dichters, die hij ten voorbeeld stelt, behooren dan ook niet alleen Petrarca, Ronsard, Du Bellay en Du Bartas, maar ook de oudere Nederlandsche rederijkers. In zijn hart is hij nog een rederijker van den ouden stempel, maar toch wil hij ook wel gaarne met het nieuwe meedoen. Wèl is de kunst voor hem geene liefhebberij, maar hooge, verheffende ernst: toch meent hij, dat zij „nevens reyn vermaec ooc deucht moet voortbringen". Zooals hij zich hier theoretisch doet kennen, heeft hij ook practisch gewerkt. Groot is het aantal zijner rederijkersdichten, die hem, toen hij hoogbejaard in 1631 overleed, in Leiden en ook daarbuiten een

zekeren naam hadden bezorgd, zoodat zijn dood in de kringen der poëten niet onbetreurd bleef.

Aan de door hem bestuurde kamer had hij grooteren luister weten bij te zetten door een aanzienlijk landgenoot van hem in 1591 te bewegen er den titel van keizer of beschermheer van aan te nemen, namelijk Jonkheer JACOB DUYM, die te Leuven geboren was, daar gestudeerd en overheidsambten bekleed had, zich vervolgens bij den Opstand had aangesloten, maar, als hopman in het leger van den Prins dienende, krijgsgevangen was gemaakt en, toen hij in 1585 als invaliede was losgekocht, zich te Leiden had neergezet. Even vóór het Bestand keerde hij naar Brabant terug, waar hij op zijne landgoederen overleed; maar vooraf had hij te Leiden als geschiedschrijver niet onverdienstelijk met PETRUS SCRIVERIUS samengewerkt en twee bundels, ieder met zes treurspelen, uitgegeven: *Een Spieghelboeck* in 1600 en *Een Ghedenkboeck* in 1606.

In zijn eersten bundel gaf hij in vijf spiegels gedramatiseerde verhalen, waartoe Valerius Maximus, Hieronymus, de „Histoires tragiques" van Bandello-Belleforest en een verhaal van de Vrouwtjes van Weinsberg hem de stof leverden, terwijl de zesde spiegel („des hoochmoets") eene vertaling met eenige wijzigingen was van Seneca's Troades. Daarmee deed Seneca voor het eerst in het Nederlandsch in onze litteratuur zijne intrede. Toch kan men niet zien, dat het classiek tooneel ook op zijne andere stukken een merkbaren invloed heeft geoefend: de rederijkerspersonificaties ontbreken er niet en zelfs in de vertaling der Troades zijn de koren niet in lyrische versmaat vertaald, maar meestal vervangen door „den Dichtstelder", die dan zelf aan het woord komt. Wèl heeft DUYM naar de nieuwe manier alexandrijnen geschreven met afwisselend staand en slepend rijm, maar hij telde nog zijne lettergrepen, zonder op regelmatigen klemtoon te letten. De stukken van zijn tweeden bundel, schoon in bouw nog nauw aan de rederijkersspelen, zelfs aan de sinnespelen verwant, zijn opmerkelijk, omdat zij de eerste in onze letterkunde zijn, waarin onderwerpen uit de geschiedenis van ons volk, en wel uit den opstand tegen Spanje, op het tooneel zijn gebracht. „Een Nassausche Perseus" is eene mythologisch-allegorische verheerlijking van Prins Willem; de andere stukken vertoonen het beleg en ontzet van Leiden,

het beleg van Antwerpen en de verrassing van Breda. Een vijfde stuk strekt om te bewijzen „dat beter is eenen goeden Crijgh dan eenen gheveynsden Peys".

In het zesde, „Het moordadich stuck van Balthasar Gerards", gaf hij de vertaling eener tragedie van zijn jongeren vriend DANIËL HEINSIUS, namelijk de „Auriacus sive libertas saucia", door dezen in 1602 geschreven, een jaar vóór hij op twee-en-twintigjarigen leeftijd (hij was in 1581 te Gent geboren) werd aangesteld tot buitengewoon hoogleeraar aan de Leidsche hoogeschool, die hij met zijn leermeester Josephus Scaliger en later met zijn minder vriendschappelijk gezinden ambtgenoot Salmasius wereldberoemd zou maken als de edelste kweekplaats der classieke philologie. Als Latijnsch dichter schonk hij ons, behalve een uitgebreiden bundel Poemata, later nog een tweede treurspel, „Herodes infanticida" (1632), in wedijver met den Leidschen curator Rochus van den Honert, die drie Latijnsche treurspelen, „Thamara", (1611), „Auriacus" en „Moses Nomoclastes" schreef, en met Hugo Grotius, van wien wij er nog drie bezitten: „Adamus exul" (1601), „Christus patiens" (1608) en „Sophompaneas" (1635.)

Het tweede treurspel, dat HEINSIUS schreef, heeft een geruchtmakenden pennestrijd uitgelokt met den beroemden Franschen geleerde, Balzac. Deze, die HEINSIUS hoog vereerde als dichter, aestheticus en philoloog, en in die drie opzichten als waardig opvolger van Scaliger; die zelfs te kennen had gegeven, dat hij hem met zekere devotie bewonderde, had er zich met een enkel woord over uitgelaten, dat hem het invoeren van heidensche namen als Styx, Cocytus en Acheron in een Joodsch treurspel minder gepast voorkwam. Het streed z. i. met de locale kleur. HEINSIUS vatte vuur en schreef eene al te heftige en lompe verdediging, die weinig gunstig in de geleerde wereld werd opgenomen en hem eene grove bejegening van zijn ambtgenoot Salmasius op den hals haalde. Voor HEINSIUS echter waren die mythologische namen zoozeer tot gemeenzelfstandige naamwoorden geworden, dat ze voor hem alle mythologisch karakter verloren hadden en als internationale woorden der dichtertaal werden beschouwd, zoodat hij er zich ook van kon bedienen in zijne Nederlandsche gedichten. Denzelfden strijd, die hier nog in de geleerde wereld gevoerd

werd, zullen wij later ook in de kringen der Nederlandsche dichters meermalen herhaald zien.

Als aestheticus oefende HEINSIUS vooral invloed door zijne critische uitgave met Latijnsche vertaling en aanteekeningen van Aristoteles' geschriftje over de poëzie (in 1611), waaraan hij eene verhandeling „de tragica constitutione" toevoegde, die voor vele dramatische dichters, o.a. voor Vondel, het wetboek der kunst is geworden en als zoodanig de classieke kunstleer der „Poëtice" van Julius Caesar Scaliger bijna verdrong.

Dat een man van zooveel genialiteit en zooveel gezag als DANIËL HEINSIUS het niet versmaadde, Nederlandsche verzen te maken, was een gelukkig en in veler oog hoogst verblijdend verschijnsel. De echte geleerden, wien het gemakkelijk viel Latijn te schrijven en die daarmee overal grooter roem konden inoogsten dan met gedichten in hunne moedertaal, oordeelden dan toch onze taal niet ongeschikt meer, om er zich als voertuig der kunst van te bedienen. Waar een man als HEINSIUS voorging, moesten anderen wel volgen. Men kan dan ook zijne verdienste voor onze litteratuur niet te hoog aanslaan, ook al acht men hem door anderen, ook onder zijne tijdgenooten, vèr overtroffen; waarbij men natuurlijk ook weer niet mag vergeten, dat hij onzen grooten dichters voorging als baanbreker en dat hij de anderen bij hunne latere ontwikkeling niet gevolgd is, omdat de classieke oudheid ten slotte toch het eigenlijk domein zijner studie was, waaraan ook zijn ambt hem dwong, zijne beste krachten te wijden.

Wanneer HEINSIUS het eerst Nederlandsche verzen in 't licht gaf, weten wij niet met volkomen zekerheid. De uitgaaf, die hij in 1608 onder het pseudoniem Theocritus a Ganda van zijne 24 Nederlandsche *Emblemata amatoria* bezorgde, was reeds een derde druk: in 1613 kwamen zij met eene Fransche vertaling uit onder den Nederlandschen titel *Afbeeldingen van Minne* en waren er nog 24 andere, ook met Fransche vertaling, bijgevoegd onder den titel *Het Ambacht van Cupido.* In die uitgaven komen ook nog een paar kleine gedichtjes voor; en in de bijzonder vloeiende verzen, waarmee de dichter zijn bundel „Aen de Joncvrouwen van Hollandt" opopdroeg, gaf hij te kennen, dat hij ter wille van haar en op

verzoek van Venus zelf Cupido bij zich in huis had genomen „opdat hy onse spraeck van Hollandt mochte leeren", en in „tien of twellef weken had hij de spraecke vast"; maar tot belooning had zijn gast hem eene pijnlijke wonde toegebracht, die tegelijk de oorzaak zijner hoogste vreugde was.

Dat een philoloog als HEINSIUS het eerst in onze taal optrad met zinnebeelden, zooals de Ouden toch niet gekend hebben, is niet vreemd, omdat de geheele rijke litteratuur der „emblemata" uit de Renaissance is voortgekomen, nadat de Italiaan Andrea Alciato daarvoor in het Latijn het voorbeeld had gegeven met een bundel, die, in 1531 verschenen, tot 1551 toe telkens door hem vermeerderd was. Vreemd is het, dat er van de *Emblemata* van Alciato bij ons nooit eene vertaling is uitgegeven, zooals al tamelijk spoedig wèl gebeurd is met verscheidene navolgingen daarvan, zooals van Guillaume la Perrière's „Théatre des bons engins" (1539) door FRANS FRAET met „Tpalays der gheleerder ingienen" (1554), van Claude Paradin's „Devises heroiques" (1557) door den Antwerpschen boekdrukker WILLEM SILVIUS met „Princelijcke Devijsen," vermeerderd met andere van Gabriel Symeon (1563), van de „Emblemata" van den Hongaar Sambucus en van Hadrianus Junius door MARCUS ANTONIUS GILLIS (1566 en 1567) en van die van Furmerus door COORNHERT (1585), terwijl vooral de „Mikrokosmos" (1579) van Laurens van Haecht hier te lande veel opgang maakte, eerst in de vertaling van JAN MOERMAN of JAN VAN DEN KIELE: „De Cleyn Werelt" (1584), later (in 1613) in de navolging, die VONDEL er van gaf in zijn „Gulden Winckel der konstlievende Nederlanders."

Aan bekendheid met deze soort van litteratuur ontbrak het hier dus niet; maar HEINSIUS gaf het eerste voorbeeld van oorspronkelijk Nederlandsche emblemata, en bijzonder groot is, vooral gedurende de eerste helft der zeventiende eeuw, het aantal van hen, die dat voorbeeld hebben gevolgd. De bundels emblemata of zinnebeelden zijn het gemeenschappelijk werk van den plaatsnijder en den dichter (soms in één persoon vereenigd) en sluiten, als kunststukjes van boekdrukkunst, min of meer aan bij de oude blokboeken, de latere doodendansen of werken, zooals Sebastian Brant's „Narrenschyff" van 1494), dat in 1548 bij ons als „Der Sotten Schip oft dat Nar-

ren Schip" vertaald was uitgegeven. Het zijn „werkjes van smaak", zooals wij nu zouden zeggen, bestemd om oog en oor tegelijk te streelen van wie zich niet verdiepen kan of wil in zware lectuur, maar fijn kunstgenot niet versmaadt, vooral ook geschikt om als feestgeschenk aangeboden te worden aan de kunstlievende jufferschap, waaraan zij dan ook door Heinsius — en door hem niet alleen — werden opgedragen. Deze „beelde-boeckjens" waren in 't bijzonder „gemaeckt voor zoete lieve hartjens", zooals Bredero enkele jaren later (in 1618) zou zeggen in een klinkdicht vóór „Emblemata aliquot selectiora amatoria" van Otto Vaenius. Als kunstjuweeltjes worden vele van die boekjes ook nu nog op hoogen prijs gesteld en duur betaald.

De plaatjes hebben gewoonlijk eene allegorische beteekenis, hetzij van de eigen vinding des kunstenaars, hetzij door hem ontleend aan de mythologie, die reeds in de Oudheid door de ongeloovigen dikwijls als allegorie werd opgevat en voor de Christenen natuurlijk alleen waarde kon hebben als zinnebeeldige voorstelling. Zoo zien wij het bij Alciato en zoo bleef het later ook. Het letterkundig gedeelte bestond bij Alciato reeds in een kort gedichtje, dat den zin verklaarde van het beeld, waarboven een beknopt opschrift (devies) geplaatst was, de bedoeling van de prent in enkele woorden, meestal in spreukvorm, soms door middel van een bekend spreekwoord, samenvattend. Heinsius plaatste zulke spreuken in het Latijn, Fransch of Italiaansch boven zijne emblemata. Zijne versjes bestaan alle uit acht alexandrijnen, waarin eene geestige gedachte, soms met behulp van verrassende tegenstellingen en woordspelingen, elegant is uitgedrukt en zonder dat de zedekundige wijsheid, die aan deze dichtsoort uit den aard der zaak niet ontbreken mag, al te eigenwijs om den hoek gluurt. Bij Heinsius vindt men nog niet de prozatoelichtingen en toepasselijke aanhalingen uit allerlei schrijvers, waardoor al spoedig het leerzaam karakter bij de zinnebeelden zóózeer op den voorgrond trad, dat de kunst zich bescheiden op den achtergrond moest houden om ten slotte in poëzie en prent beide een schaduwbeeld te worden van hetgeen zij eens geweest waren.

Behalve deze emblemata, waarbij nog acht andere onder

den titel: „Spiegel van de Doorluchtige Vrouwen" gevoegd werden, kennen wij van HEINSIUS slechts enkele kortere gedichten, vooral de gedichten op het beleg van Oostende en op de overwinning van Heemskerk bij Gibraltar, en lofdichten voor de werken van Leidsche vrienden, als JAN ORLERS en den organist en componist Cornelis Schuyt, en vertalingen uit Theocritus met een enkel oorspronkelijk „Pastorael". Al deze poëzie van HEINSIUS' jongelingsjaren is, zonder poëtische bevalligheid te missen, nog eenvoudig en gemakkelijk te verstaan. In één opzicht overtreft zij verre niet alleen de oude rederijkersdichten, maar ook de verzen onzer beste Ronsardisten, die dikwijls een gemaniëreerden zinbouw opzettelijk hadden nagejaagd, soms om zich van het al te alledaagsche te onderscheiden en soms misschien uit onbeholpenheid in het juist uitdrukken hunner gedachten. In zijne vloeiende verzen, die door de strenge regelmatigheid zelfs wel eens tot den ééntoon van den dreun vervallen, doet HEINSIUS maar zelden den zinbouw van de dagelijksche spreektaal geweld aan. In dat opzicht was hij ook velen, die na hem schreven, een eind vooruit en strekte hij niet slechts Cats, maar ook Vondel in zijn grooten tijd tot voorbeeld.

In zijne beide grootere dichtwerken van wat lateren leeftijd, zijn *Hymnus oft Lof-sanck van Bacchus* (van 1614) en zijn *Lof-sanck van Jesus Christus* (van 1615) blijft hij zich in dat opzicht weliswaar gelijk, maar heeft hij zich in een ander opzicht laten verleiden om te wedijveren met Ronsard, die, naar hij zegt, „soo uytnemende aerdich" van Bacchus gezongen had, „dat hem de beroemde Auratus, een van de dapperste van onsen tijt in Vranckrijck, in het Latijn heeft doen spreken". Om te toonen, dat hij nog meer vermocht dan deze, die wel „veel geseyt, maer noch meer nagelaten hadde", overlaadde hij nu zijn „Lof-sanck van Bacchus" met zooveel mythologische sieraden en toespelingen op mythen, ja, met geheele reeksen van aan de Ouden ontleende epitheta van dien geestdriftwekkenden Griekschen god, dat er groote geleerdheid voor noodig is om dit gedicht te begrijpen en dat het dan ook niet in het licht kon verschijnen zonder de verklarende aanteekeningen van SCRIVERIUS. Erger was het nog, dat zulk eene uitlegging ook noodig was bij den „Lof-

sanck van Jesus Christus", waarin, behalve vrij wat mythologie, de geleerdheid van een groot aantal kerkvaders opeengehoopt is.

Bij zijne tijdgenooten heeft dat aan zijn roem echter niet zoozeer geschaad, als bij het nageslacht. HEINSIUS was in het eerste kwart der zeventiende eeuw de groote dichter, voor wien allen bogen en van wien misschien alleen HOOFT destijds als evenknie werd beschouwd. Zelfs BREDERO, van wien men dat mogelijk niet zou verwachten, zeide in de opdracht van zijn „Spaanschen Brabander" aan denzelfden Zweedschen gezant Jacob van Dijck, aan wien HEINSIUS ook zijn „Lof-sanck van Jesus Christus" had opgedragen, niet te gelooven, „datter sterflick mensch leeft, die begaaft is met redelicke sinnen en sonder beweginge en groote aandachticheyt en recht-schapene soeticheyt die goddelicke lofsang souw konnen hooren of lesen." „Voor mijn," voegt hij er bij, „ick mach wel seggen, dattet mijn hoogste Poësie geweest is, daer ick mijn opperste ghenoegen in gehadt hebbe van mijn leven."

Met volle instemming werden deze woorden van BREDERO aangehaald door Martin Opitz in de voorrede der Duitsche vertaling, die deze in 1621 van HEINSIUS' „Lof-sanck van Jesus Christus" gaf en waarop hij in het volgende jaar eene vertaling van den „Lof-sanck van Bacchus" liet volgen. Opitz had met de poëzie van HEINSIUS eerst kennisgemaakt door den dichtbundel „Den Bloemhof van de Nederlantsche Jeught" (1608), waarin vijf gedichten van hem voorkwamen; maar die „Bloemhof" gaf hem ook een hoog denkbeeld van de Nederlandsche dichtkunst in 't algemeen en bracht hem er toe, ook andere voortbrengsels daarvan te leeren kennen, zooals tooneelstukken van HOOFT, BREDERO en COSTER, die hij met name noemt in de voorrede van zijne „Teutsche Poemata" van 1624, van welke er twintig vertaald of vrij gevolgd zijn naar verzen uit den „Bloemhof" en vijftien naar Nederlandsche, Latijnsche of Grieksche gedichten van HEINSIUS. In zijne voorrede zegt hij van dezen: „Wie hoch der Niderländische Apollo, Daniel Heinsius, gestiegen sey, kan ich mit meinen nidrigen sinnen nit ergründen, und will hier in erwehnung seiner meine Feder zuruck halten, dass ich sein werdes Lob und Ehre, die er durch seine ubernatürliche Geschickligkeit verdienet, mit

meiner zungen unmündigkeit nicht verkleinere." In één zijner „Teutsche Poemata" spreekt hij de bewoners van Maas-, Rijn- en Zeekust in het geleerde Leiden aldus aan: verheugt U, want „der ganze Helicon ist bey dir eingezogen, nach dem der hohe Geist von Gent hieher gepflogen, der Phoenix unsrer Zeiten, der Sohn der Ewigkeit"; en tot HEINSIUS zelf zegt hij daar: „Das kleine Vaterland trotzt jetzt die grosse Welt mit ewerem Verstandt." Gij hebt ons het eerst geleerd, onze moedertaal te schrijven en niet langer in vreemde talen alleen onze eer te stellen, en daarom „wirdt ewer Lob ohn alles ende blühen"; en ik zelf, zoo besluit Opitz, „ich auch, weil ihr mir seyt im schreiben vorgegangen, will meinem Vatterlandt bekennen ohne schew, dass ewre Poësy der meinen Mutter sey." Dat waren de woorden van een man, die zich destijds ten doel stelde, eene omwenteling in de Hoogduitsche litteratuur te weeg te brengen, en door zijne gedichten en zijn „Buch von der deutschen Poeterey" (1624) daarin inderdaad ook zoo goed geslaagd is, dat in Duitschland de zoogenaamde eerste Silezische school van Opitz eene halve eeuw lang heeft geheerscht, waarvan dus door diens bemiddeling HEINSIUS de vader zou kunnen genoemd worden.

VI.

De strijd voor de Nederlandsche taal.

HEINSIUS zelf hechtte blijkbaar geene groote waarde aan zijne Nederlandsche gedichten, in elk geval niet genoeg om er eene volledige uitgaaf van te bezorgen, en daar nu „zijne Duytsche vruchten van hem self nauwelicken in 't licht te verwachten waren," werden zij „hem door een soete dieverije afhandich ghemaeckt" en in 1616 als *Nederduytsche Poemata* in het licht gezonden door „Sijn ander ick, sijn vriendt van oude jaren," den Haarlemmer PETRUS SCRIVERIUS, die, ambteloos in Leiden levend, door zijne grondige werken voor wetenschappelijke geschiedvorsching het voorbeeld gaf en nu en dan ook als dichter optrad, ofschoon eene verzamelde uitgaaf zijner weinig talrijke „Gedichten" eerst in 1738, dus bijna tachtig jaar na zijn dood, van de pers kwam.

De gedichten van zijn vriend droeg hij op aan zijn kunstlievenden stadgenoot Jacob van Dijck, gezant van Zweden aan het hof te „'s-Graven-Haegh, de Tempe van ons landen", die „al waren hem bewust de spraecken al te mael", toch had „de meeste lust tot sijne moeders tael", en er zich daarom in moest verheugen, dat die „princes van alle taelen" nu door Heinsius tot het orgaan van de hoogste poëzie was gemaakt. De Grieken hadden de poëzie aan de Romeinen geleerd, zegt SCRIVERIUS in zijne voorrede, de Italianen waren bij deze ter schole gegaan en door mannen als Petrarca, Politianus en Sannazarius was de Italiaansche poëzie tot evenknie van die der classieken gemaakt. En niet minder verdiensten hadden de Franschen zich verworven. Ronsard — en al weder vinden wij dezen hier als toongever genoemd — had twaalf jaar van zijn leven aan de studie van het Grieksch gewijd, „alleenlicken om in zijn eyghen tale te schrijven ende de maechdekens van Parnassus na sijn vaderlandt te trecken," en daarmee „terstont alle de gheleerden van gansch Vranckrijck als betovert, ende niet min loff ende eer ingheleyt, dan of hy onder de eerste Griecksche ofte Latijnsche schrijvers plaetse verdient hadde, jae heeft van zijnen Koninck groote gaven ende een rijck inkomen daerdoor verkreghen." HEINSIUS echter, „de Gentsche nachtegael", heeft allen overtroffen en onze taal „uyt het slijck gebeurt," terwijl hij zich verre verhief boven de „Reden-rijckers bend":

„Een volck, dat veeltijds is ontbloot van alle reden,
Onmatich, onbesuyst, wanschapen, onbesneden:
In treurspels bly van sin en weer oubollich gram."

Zeer bekend zijn de versregels, die daarop volgen:

„U neem ick alleen uyt, o konstich Amsterdam!
Op uw tooneelen heeft die konst, die was verloren,
Haer adem weer gheschept. By u is zy herboren.
Het Hooft dat steeckt ghy op. Ick sie uyt uw maras
Yet rijsen in de locht: ick sie een nieu Parnas."

Van alle rederijkers noemt SCRIVERIUS daarmee de Amsterdamsche als de eenige, die de ware poëzie hoog houden; en inderdaad bloeiden te Amsterdam omstreeks 1615, toen dit geschreven werd, de Hollandsche en de Brabantsche kamers beide, al is het waarschijnlijk alleen de Eglentier, en onder

hare leden Pieter Cornelisz. Hooft, waarop Scriverius bepaaldelijk doelt.

Hoe de oude Amsterdamsche kamer langzamerhand zoo hoog was gestegen, zullen wij nu moeten nagaan. Haar oorsprong ligt in het duister. In 1496 vinden wij wel eene Amsterdamsche kamer op het landjuweel te Antwerpen, maar of dat de „Eglentier" was, weten wij niet. Met zekerheid kunnen wij alleen zeggen, dat aan de Eglentier in 1518 door de Stedelijke Regeering een lokaal boven de Waag werd afgestaan; maar nog lang moest het duren vóór zij eenigen naam maakte. Tot de oudste harer leden, die wij kennen, behoort Goossen ten Berch; in 1561 nam zij deel aan het landjuweel te Rotterdam en later moet zij aan de zijde der Geuzen gestaan hebben, zooals reeds min of meer blijkt uit toespelingen in een ons bewaard gebleven sinnespel van Lazarus' opwekking, terwijl het een harer verdienstelijkste leden, haar „wechwijzer tot reden-rijcke kunst", Egbert Mainartsz, was, van wien wij reeds vermeld hebben, dat hij in 1568 als ketter ter dood werd veroordeeld.

Eerst in 1584 vestigde zij aller aandacht op zich, toen zij de door Spieghel bewerkte „Twespraack der Nederduitsche Letterkunst" uitgaf als een welsprekend pleidooi voor de Nederlandsche taal en een krachtig strijdschrift tegen de taalverbastering van het Bourgondische tijdperk. Buitengemeen groot was de invloed, dien zij daarmee op onze letteren heeft geoefend, omdat zij daarmee juist optrad, toen de tijd er rijp voor was, niet omdat zij de eerste was, die voor taalzuivering en het goed recht van het Nederlandsch in de bres sprong.

Dertig jaar te voren immers was de Antwerpsche schepen Jonkheer Jan van de Werve, die in 1576 zoo jammerlijk om het leven kwam bij de Spaansche furie, daarmee begonnen door het uitgeven van „Den Schat der Duytsscher talen" (1553), een woordenboekje van bastaardwoorden met de vertaling in goed Nederlandsch er achter. De „boeckprinter" Jan Laet was er trotsch op, dit boekje, dat later nog acht maal herdrukt werd, te mogen uitgeven, omdat daardoor, zooals hij zegt, „een yeghelijck zijn gheboren tale sal eens ongevalst beginnen te sprekene, siende datter gheene gheleende woorden en zijn, men en can se wel zeggen in goeden duytsche."

Zoo was het dan JAN VAN DE WERVE, die, volgens COORNHERT, „bestaen heeft als een eenige Hercules desen driehoofdighen Cerberum eerst te bestrijden." Hij had dezen Herculesarbeid ook kunnen vergelijken bij het schoonmaken van een Augiasstal, want het was al erger en erger geworden, zoodat onze taal inderdaad gevaar heeft geloopen evenzeer een mengelmoes van Romaansch en Germaansch te worden, als het Engelsch dat sinds de dertiende eeuw geworden is.

Reeds van den aanvang af waren er door het veelvuldig vertalen uit Latijn en Fransch vele Romaansche woorden in onze taal ingeslopen, maar in het Vlaamsch en Brabantsch misschien nog meer door den omgang met de Walen, die het Zuidelijk gedeelte van die gewesten (het Rijselsche b.v.) en ook Henegouwen, Namen en Luik bewoonden. Hollanders en Zeeuwen, die verder van het Walenland af gevestigd waren, hadden daar minder onder te lijden gehad, en in hunne middeleeuwsche geschriften komt dat ook wel uit. De taal van MELIS STOKE b.v. is veel zuiverder dan die van MAERLANT. Erger evenwel werd het, sinds de Bourgondische vorsten hier heer en meester waren geworden, in Vlaanderen nog vijftig jaar vroeger dan in Holland. Aan hun bestuur wijt vooral SPIEGHEL de verbastering, wanneer hij zegt, „dat onze spraack in korte jaren herwerts (sedert dat wy met de Walsche steden onder een ghemeen vorst ende hof zijn gheweest) zo zeer met uytheemsche woorden vermengt is, dattet schier onder 't volck een onghewoonte zou zijn enkel Duits te spreken."

Vele factors van rederijkerskamers waren dan ook tevens regeeringsambtenaren, clerken bij rechtbanken of notarissen, en als zoodanig gewoon ook Fransch te schrijven of in hun Nederlandsch Fransche modellen te volgen, vol van geijkte bewoordingen, zooals de kanselarij ze zoo moeielijk kan missen. Daardoor was meer en meer eene taal ontstaan, die wij nu gewoon zijn als „stadhuistaal" aan te duiden, wemelend van woorden, die noch eigenlijk Fransch, noch eigenlijk Latijn zijn, maar grootendeels verfranscht middeleeuwsch Latijn of verlatiniseerd ouderwetsch Fransch, en die dan bij het opnemen in het Nederlandsch eenigszins vernederlandscht werden. Deze zeer eigenaardige kanselarijtaal nu had in het Bourgondische tijdperk ook meer en meer haar invloed op de letter-

kundige taal doen gevoelen: en ten slotte schreven onze dichters evenzeer kanselarijtaal als de regeeringsambtenaren.

Zeer terecht heeft Coornhert, die reeds in de voorrede zijner vertaling der „Officia Ciceronis" in 1561 voor zuiver Nederlandsch pleitte, op deze wijze de oorzaken der taalverbastering aangewezen: „Selden werden eenighe boecken vertaelt oft gheschreven van den ongheleerden, maer veelal van den geleerden, de welcke het Latijn meest al leeren eer sy hun moeders tale connen: dies hunlieden in 't dichten oft verduytschen der boecken oock dickwils duytsch, om hueren sinne wel uut te beelden, ontbreken moet, ende behelpen sich dan flucx, om tghemack, met Latijn, Walsch of met ander talen, die hun bat condt zijn: daer dan ooc nootsakelijck een mengsel van spraken ende een rechte Babilonische verwerringe uut geboren werdt. Dit heeft onse nederlantsche sprake binnen veertigh jaren herwaerts alsoo verkeert en gheraetbraect, dat sy meer ghemeenschappe heeft metten Latijnen ende Franchoysen, dan metten hoochduytschen, daer sy uut ghesproten is: dies sy oock von den slechten burgheren ende huysluyden, die Latijn noch Walsch en connen, nauwelijcx half verstaen en werdt. 't Is nu al so verde gecomen, dat veel jonge scrijvers, een woort Franschoys oft Latijns verstaende, sulcdanighe vreemde lappen voor een welstant ende bevallijcke chieraet opten mantel onser spraken brodden, recht oft een heerlijcke ende rijckelijcke sake waer, sonder noot vreemt behulp te bedelen: twelck oorsake is, dat menich fijn burgher ende boer het vonnisse zijnre saken aenhorende, ja oock selfs lesende, sulcx soo luttel verstaet, dat hy dan noch niet en merct oft hem mede oft tegengaet, maer als een onduytsche noch wel een verduytscher tot dit Duytsch (God wouts) behoeft te hueren."

Men kan zich best voorstellen, hoezeer iemand, die zóó geschreven had, zich er over moest verheugen, toen drie en twintig jaar later zijne jongere Amsterdamsche vrienden deze zaak ernstig ter harte begonnen te nemen, en dat hij dadelijk bereid was, de „Twespraack" aan te bevelen in eene „voorreden" voor dat boekje tot „alle kunstlievende lesers" gericht. Zijne groote ingenomenheid met dien „nutten ende eerlijcken arbeyd tot vorderinghe ende verryckinghe van onse moeders

tael" schijnt COORNHERT, die er zich, zooals wij reeds zagen, op beroemd had, nooit lid van eenige rederijkerskamer geweest te zijn, er toe te hebben doen overgaan, ofschoon hij destijds te Haarlem woonde, het (eere?) lidmaatschap van de Eglentier aan te nemen: althans de leden dier kamer noemt hij „nu oock myne medebroeders" in de voorrede, waarmee hij in 1585 zijne vertaling van Boethius' „De Consolatione Philosophiae" aan de kamer „In Liefd' bloeyende" opdroeg.

Nog vóór COORNHERT had ook reeds JAN UTENHOVE op raad van sommige geleerde Nederlanders de taalzuivering ter hand genomen en, zooals hij in de voorrede voor zijne vertaling van het Nieuwe Testament in 1556 zeide, „grooten arbeyd anghewendt" om „onse sprake in haeren rechten zwangh (waervan zy buyten allen twyffel door vreemde ende uutlandische spraken ook binnen mans ghedencken zeer vervallen is)" terug te brengen, al meende hij ook „zommighe onduydsche woorden" niet te kunnen missen „om den zin des heylighen Geestes te krachtiger uut te drucken."

Wat later had PEETER HEYNSZ, eerst factor der kamer „Den bloeyenden Wyngaert" te Berchem, vervolgens bestuurder van eene dameskostschool te Antwerpen en in 1585 met zijn zoon ZACHARIAS (over wien wij later zullen spreken) naar Haarlem uitgeweken, zich een ijverig voorstander van taalzuivering getoond, zoozeer dat het zelfs de aandacht trok van een vreemdeling als F. de Belleforest, die in zijne Fransche vertaling en uitbreiding van Guicciardini's „Descrittione di tutti i Paesi Bassi" (1567) van hem zeide: „Y est encor Pierre Heyns, homme affable, de bon sçavoir et bon Poëte en langue Françoise et en sa naturelle Teutonne, ainsi qu'on peut juger par les oeuvres qu'il a mis en lumière et mesme par celle qui porte tiltre de Miroir du Monde. Cestuy en ses vers fait proffession d'éviter l'usage de tout vocable forain et estranger, ainsi que jusqu' à présent plusieurs autres en ont usé; afin de faire voir à chacun que ceste langue est assez copieuse et riche de soy pour exprimer et discourir de quel que chose que ce soit, sans qu'il luy faille emprunter à ses voisins, et moins aux nations lontaines: ce qui est un dessein et grand et louable, pourveu que (comme il le promet) il le puisse effectuer."

De „Spieghel der Werelt, ghestelt in rijme" (1577), waarvan

De Belleforest hier spreekt en waarvan PEETER HEYNSZ ook eene Fransche prozavertaling uitgaf, is een uittreksel in berijmde vertaling van het „Theatrum Orbis Terrarum" van Ortelius met een groot aantal mooie kaarten, door Philippe Galle gegraveerd. Meermalen werd dit werk herdrukt, ook in Latijnsche en Italiaansche vertaling. Nieuwerwetsch door de taalzuiverheid, was het ouderwetsch van versmaat, en de dichter, die het oude referein bleef gebruiken, verwacht dan ook, dat men hem, die „niet en heeft ghevolght de Fransche mate", schimpend zal nahouden: „dees houdt noch d' oude strate: cesure en ghepaert dicht zijn hier heel in de ban!" maar hij ziet niet in, waarom hij juist de Franschen zou behoeven te volgen, daar immers „elcke tael sijn wet heeft" en hij „Brabants wil dichten", zooals hij „Brabants spreeckt".

Ook JAN VAN DER NOOT legde zich stelselmatig op zuiver Brabantsch zonder bastaardwoorden toe en werd daarom ook door HENDRICK ACKERMANS in diens „Apologie" geprezen als iemand, die „uut roeyende veelderley gheschuimde woorden, ons moeders tale soo heerlijck ende rykelijck verclaerdt ende vercirdt heeft, dat sy heur niet en derf schamen by de beste spraken vertoondt ende geleken te worden".

Wat dus SPIEGHEL als taalzuiveraar deed, toen hij in zijne „Twespraak" zijnen vrienden ROEMER VISSCHER en GEDEON FALLET, met wie hij zeker dikwijls over deze zaak gehandeld had, eene samenspraak over de Nederlandsche taal in den mond legde, was niet nieuw; maar het werd zóó gedaan, dat het meer indruk maakte dan alle pleidooien van zijne voorgangers. Het had hem al lang geërgerd, dat hij „nieuwers duyts hoorde spreken zonder vleck of rempelen", noch in de kerk, noch bij den maaltijd, en allerminst „onder hoghe en laeghe in ambachten, handel en neringhe, onder koopluy en in slants regeringe"; maar het meest hinderde hem de taalverbastering onder zijne medeleden der rederijkerskamers, tot wie hij zich dus in het bijzonder wendt met deze kenschetsende woorden van het in zijne „Twespraack" ingevoegd „Revierein":

„Wy Rymers, die, Ghod wouts, *Rethorykers* ghenaamt zyn,
Ghebruiken mede voor welsprekentheid zulcke *eloquentie.*
Ziet hier een verwarring, als wy versaamt zyn:
Wy hebben een *blason* met ons *advys* of *sententie,*

Wy spreken van *compositie* en van *inventie*,
Van *elocutie*, *termen*, *solutie* en *disputatie*.
Hoort dit *relas pronuncieren*, gheeft *audientie:*
Het wort *poëtelyc gemoveert* tot *recreatie*.
Dits een *redyt*, dats de *conclusie*, dits *d'arguatie*,
En *solveert* dit *propoost* op het *facondste*.
Dan doet onze *Factoor* een *proloogh* of *narratie*.
Wat dunckt u, ghy Heeren? ick zeg: behoudens u Jonste,
Tzyn grove *fauten* (in zulck Duits ghezeyt opt rondste).
Dus wilt u met die schandvlecken niet meer quellen,
Oeffent een zuyvere spraack, zo verwerfdy gonste,
En leert door de *Letterkunst* wel voeghen en spellen,
Door *Redencavelingh* vaste bewijsredenen stellen,
En wilt also *Rederycks* lieflyckheid oorboren,
Werende dat het Nederduyts niet gheheel gha verloren."

Schande vond SPIEGHEL het, dat een volk, zoo welvarend door handel en nijverheid, en waaronder kunsten en wetenschappen zoozeer bloeiden, in zijne taal zich vernederde met de bedellappen van andere talen, terwijl die taal immers, naar hetgeen de geleerde Geropius Becanus had beweerd, de oudste taal van de wereld was. Dat Becanus' leer van den oorsprong en de oudheid der Duitsche taal verkeerd en zelfs belachelijk was, en ook reeds door sommige zijner tijdgenooten, zooals bv. Lipsius, daarvoor gehouden werd, ontnam niets aan het gewicht van SPIEGHEL's betoog, want evenals hij zelf geloofden ook vele anderen aan de juistheid er van, en zoo kon zij er ook het hare toe bijbrengen om het zelfgevoel der Nederlanders te verhoogen, waar het hunne moedertaal betrof. Die taal zou alle andere volkstalen te boven gaan in schoonheid en zuiverheid, indien zij maar eerst „geschuimd" was van de vreemde lompenpraal, en in rijkdom en regelmaat, indien zij maar eerst „gebouwd" was door het vormen van nieuwe woorden in plaats van de uitgebannen bastaardwoorden en het vaststellen van spraakkunstige regelen, die aan de grenzenlooze verwarring, waardoor zij den smaad der Latinisten verdiende, een einde zouden maken. Om tot dat laatste mee te werken was de „Twespraack" vooral geschreven.

Wel had het sinds het midden der zestiende eeuw aan taalbeoefenaars niet ontbroken. Verschillende leerboekjes voor spelling waren er reeds in het licht gezonden: in 1550 door JOOS LAMBRECHT voor het Oostvlaamsch van Gent en ver-

volgens ook door ADRIAEN VAN DER GUCHT voor het Westvlaamsch van Brugge, in 1573 door ANTHONIS VAN TSESTICH of SEXAGIUS voor het Brabantsch van Leuven en in 1581 door den priester PONTUS DE HEUITER van Delft voor een algemeen Nederlandsch, door hem uit samensmelting van het beste uit alle tongvallen gewenscht. Uitstekende woordenboeken waren er ook reeds samengesteld: van 1557 tot 1562 door GABRIËL MEURIER, in 1573 door CHRISTOFFEL PLANTIJN, den beroemden boekdrukker van Antwerpen, bij wien, toen hij tijdelijk ook te Leiden eene drukkerij had gevestigd, de „Twespraack" zelf is uitgegeven; en in 1574 door CORNELIS KILIAEN, die in de derde uitgave van zijn „Etymologicon Teutonicae Linguae" in 1599 toonen zou, het streven van de kamer „In Liefd' bloeyende" krachtig te willen bevorderen. Aan eene eigenlijke spraakkunst ontbrak het echter nog, en daarvan werd nu in de „Twespraack" eene eerste proeve gegeven.

Behalve over spelling en uitspraak werd er ook in gehandeld over verbuiging en vervoeging, zinbouw en woordvorming, en zelfs over „maatklanck" of prosodie, doch nog te veel in den geest der rederijkers, zoodat bv. COLIJN VAN RIJSSEL als voorbeeld van zoetvloeiendheid gold en volkomen en en onvolkomen dubbelrijm, ketting- en kreefdicht nog in eere gehouden werden. Toch wordt er wel melding gemaakt van sommigen, die nieuwe Fransche regels invoerden, waarvan ook SPIEGHEL zich voorstelde, dat zij „mettertyd een behachlyke cierlyckheyd ende welstand in onze taal brenghen" zouden; maar hij meende toch, dat men „meer na den aard van onze spraack als na den voet der Latinisten moest te werck gaan," en liever moest beginnen met goede verzen dan goede regels te maken, zooals ook de Grieken en Romeinen hadden gedaan.

Hoogen dunk hadden SPIEGHEL en de zijnen van de voortreffelijkheid onzer taal als voertuig der poëzie, wanneer zij maar eenmaal geschuimd en gebouwd was; maar een hooger wit stond hun voor oogen: zij wenschten, „dat wy Hollanders eens de gheleerdheid smaken mochten in ons eighen sprake, die wij nu met groten arbeyt uyt onbekende talen moeten zoeken." Hoeveel tijd zou er voor de studie gewonnen zijn, indien men daartoe niet vooraf vreemde talen moest aanleeren!

Het was een stoute wensch, eerst eeuwen later vervuld, waarmee zij zich in 1585 richtten tot de bestuurders der Leidsche Hoogeschool, namelijk dat daar de wetenschap in het Nederlandsch zou worden onderwezen. „Laat dit Land in Landstaal u gheleerdheid ghenieten!" zeiden zij toen in hun *Ruyghbewerp van de Redenkaveling*, eene tweede samenspraak, waarin zij betoogden en metterdaad ook bewezen, dat zelfs eene zoo moeielijke en aan vaste uitdrukkingen gebonden wetenschap als de dialectica evengoed in het Nederlandsch als in het Latijn kon worden behandeld. Het stelsel van logica en dialectica, dat zij daarin uiteenzetten, was niet de vrucht van hun eigen studie: zij hadden het boekje bewerkt naar de „Dialectique" (1555) van Pierre la Ramée of Petrus Ramus; maar stelden zich dan ook alleen ten doel te toonen, dat voor iederen technischen term in deze wetenschap een zuiver Nederlandsche kon gevonden of gemaakt worden. Een „Kort begrip des Redenkavelings in slechten Rym" droegen zij vervolgens aan JAN VAN HOUT op, om ook hem voor hun streven te winnen, terwijl zij tevens in rijm een „Rederyck-kunst" met vertaling van alle kunstwoorden uit de Rhetorica „allen Redenryck-kamers" aanboden.

Zij hoopten nu maar, dat bevoegder personen dan zij waren voor andere wetenschappen hetzelfde zouden doen, en hadden de voldoening al spoedig hun voetspoor te zien drukken door een zoo vernuftig, geleerd en aanzienlijk man als de wis- en werktuigkundige SIMON STEVIN van Brugge, den vermaarden generaal der genie in het leger van Maurits van Nassau, wiens leermeester hij geweest was. In zijne „Beghinselen der Weeghconst" van 1586 en zijn „Burgerlick leven" van 1590 betoogde hij geheel hetzelfde als de kamer „In Liefd' bloeyende". Geene talen waren z. i. zoo geschikt als de Duitsche om er algemeen verstaanbare kunstwoorden in te vormen, die het aanleeren van iedere wetenschap zooveel gemakkelijker zouden maken, en daarom gaf hij reeksen van Nederlandsche woorden, waarmee men voortreffelijk de vreemde en slecht verstaanbare kunstwoorden van zijne vakken zou kunnen vertalen.

Ook tot de rederijkers en dichters was de oproep tot taalzuivering en taalverbetering niet te vergeefs gericht. Wij zagen reeds, dat VAN MANDER, die aanvankelijk in zijne liedekens

zich nog wel aan bastaardwoorden bezondigd had, ze later zooveel mogelijk vermeed, en dat de Leidsche Renaissance-mannen en rederijkers zuiverheid van taal eene voorwaarde voor goede poëzie waren gaan achten. Evenals regelmatige versbouw een criterium was geworden om den nieuwerwetschen dichter van den ouderwetschen te onderscheiden, zoo was dat sedert 1584 ook de zuiverheid van taal. Wie toen nog bastaardwoorden gebruikte, was toen zeker, voor verouderd gehouden te worden, en met de werken der oudere dichters, die er van wemelden, zouden voortaan ook de zijne ongelezen blijven. Bastaardwoorden begonnen toen allengs in verzen den indruk van platheid, althans van alledaagschheid te maken en er een eenigszins belachelijk karakter aan te geven. Het proza, vooral dat der staatsstukken, evenwel heeft ze nog zeer lang behouden, en uit de omgangstaal zijn ze al evenmin verbannen, zelfs nog in onzen tijd niet.

Dat in de geschiedenis onzer letterkunde deze taalstrijd steeds eene plaats van eenige beteekenis heeft ingenomen, is niet vreemd. Moge de letterkunde ook al niet eene kunst van woorden zijn, waarvoor sommigen haar wel eens hebben trachten uit te geven, eene kunst in woorden is zij toch ongetwijfeld, en hoe de woordkunstenaars zich, ook theoretisch, tegenover de taalstudie gedragen hebben, is dus niet zonder belang; maar opmerkelijk is het toch, hoe sinds het optreden van de Eglentier in 1584 al onze dichters het zich tot plicht hebben gerekend, de taal te beoefenen, zelfs door het opstellen van spraakkunsten voor eigen gebruik of voor ruimeren kring bestemd, zoodat daardoor de studie van de Nederlandsche taal tot het begin der negentiende eeuw toe bijna uitsluitend en tot het midden dier eeuw hoofdzakelijk aan de dichters is overgelaten en aan hen op taalgebied het hoogste gezag werd toegekend. Eerst toen in het midden der negentiende eeuw de vergelijkende taalstudie ook de beoefening der Nederlandsche taal tot eene wetenschap had gemaakt, kon langzamerhand de overtuiging gevestigd worden, dat den dichter wel tot op zekere hoogte gezag in het taalgebruik mag worden toegekend, maar dat, waar het taalkennis betreft, zijne meening niets meer wegen mag, dan die van andere leeken.

VII.

De Eglentier te Amsterdam onder leiding van Spieghel en Visscher.

Toen de kamer „In Liefd' bloeyende" met hare „Twespraack" aller aandacht op zich vestigde, was zij in Amsterdam zelf reeds eene gevierde en bloeiende kamer. In de laatste twintig jaar van de zestiende eeuw waren er minstens veertien overheidspersonen lid van, waaronder vier burgemeesters (ook Cornelis Pietersz. Hooft) en acht schepenen, o.a. Adriaan Pauw, Jan Cornelisz. Hooft, LAURENS JACOBSZ. REAEL, van wien refereinen en liedekens over zijn, en JAN CORNELISZ. VERHEE uit Gouda, van wien men enkele verzen kent. Zeer werkzame leden waren ook de kunstlievende JACQUES RAZET, CORNELIS VAN CAMPEN, de reeds door ons besproken schilder CORNELIS KETEL en SPIEGHEL's bijzondere vrienden ROEMER VISSCHER en Mr. GEDEON FALLET, de zoon van een Italiaan, die in ons land zich gevestigd en daar „als een andere Chiron menigen jongen Achilles den geest gestaltet, gesedicht, opghevoedt en in d'uytnemende schrijfconst onderwesen" had: eene kunst, waarin ook de zoon uitmuntte, zooals wij van zijn vriend Van Mander vernemen, ofschoon deze van beroep notaris en sedert 1587 ook stadssecretaris van Amsterdam was.

Verdienstelijk maakte de kamer zich in 1587 bij den plechtigen intocht van den Graaf van Leicester, toen zij, op verzoek der Regeering, drie figuurlijke vertooningen gaf; en toen in 1592 de Amsterdamsche vroedschap toegestaan had, eene loterij op het Rusland te houden ter uitbreiding van het dolhuis, vertoonde zij „Zeven spelen van de wercken der barmherticheyd", die ook gedrukt zijn, maar door hun allegorisch karakter geheel en al met de gewone rederijkersstukken overeenstemmen. In 1594 deed Graaf Maurits te Amsterdam zijn feestelijken intocht na de verovering van Koevorden en Groningen en bij die gelegenheid waren er twee tooneelen opgericht, één op den Dam bij de Beurssteeg, waar vertoond werd, hoe ten aanzien van Saul (door Frans Volkertsz. Coornhert voorgesteld) Goliath gedood werd door David (voorgesteld door

den bekenden plaatsnijder Jacob de Ghein); en het andere op de oude Groenmarkt tegenover het Prinsenhof, waar de overwinning van Claudius Civilis op de Romeinen zinnebeeldig werd vertoond met een vierregelig bijschrift van SPIEGHEL.

Aan de reeds vermelde rederijkerswedstrijden van Delft in 1581, van Leiden in 1596 en van Rotterdam in 1598 nam de Eglentier evenmin deel als aan „Der Redenryckers stichtighe tsamenkomste," in 1603 onder de hoofdleiding van JACOB DWINGLO te Schiedam gehouden. Wèl gaf de factor der Eglentier jaarlijks van 1581 tot 1609 een nieuwjaarslied uit, en deze liederen zijn later verzameld uitgekomen. Onder vijf er van (die van 1582, 1584, 1585, 1586 en 1595) vinden wij SPIEGHEL's spreuk „Deught verheught", en dat geeft er ons nu aanleiding toe, wat langer bij hem als dichter stil te staan.

HENRICK LAURENSZ. SPIEGHEL (geb. 11 Maart 1549) was een aanzienlijk Amsterdammer, vermaagschapt aan verschillende regeeringspersonen, maar zelf afkeerig van het bekleeden van eenig overheidsambt, zoodat hij in 1589 zelfs weigerde in het admiraliteitscollege van het Noorderkwartier zitting te nemen, ofschoon op die weigering eene boete gesteld was. Hoe hij over het bekleeden van staatsambten, de hoogste niet uitgesloten, oordeelde, kunnen wij het best zien uit het eenig tooneelstuk, dat ons in handschrift van hem bewaard is: *Numa ofte Amptsweygheringe*, en waarvoor Plutarchus hem de stof en ten deele ook de woorden leverde. Hij noemde het een „zinspel", doch behalve in ééne der beide „boerteryen" of comische tusschenspelen, waarin Jaanke en Mieus een wereldbol voortkruien, is er geene allegorie in het stuk en treden er uitsluitend Romeinen en Sabijnen in op. Numa laat zich daarin alleen met moeite en na eerst uitdrukkelijk geweigerd te hebben overhalen, de Romeinsche koningskroon aan te nemen, en de gronden, die hij er voor zijne weigering aanvoert, zijn blijkbaar dezelfde, die SPIEGHEL voor zich liet gelden: zijne kalme, vreedzame natuur, zijn afkeer van twist en van iedere andere heerschappij dan zelfbeheersching, en bovendien zijne geringschatting van alle wereldsche grootheid.

Niet beknopter en beter kan men SPIEGHEL kenschetsen dan met de woorden van zijn levensbeschrijver Pieter Vlaming, die in 1723 alles verzameld uitgaf, wat hij toen van zijne

geestesvruchten bijeen had kunnen brengen: „Machtig was hij van middelen en uitmuntend in wijsheidt," zeide hij, „zijn goederen groeiden gestadig aen door den handel, zijn geleerdtheidt door Letteroeffening en omgang met de Geleerdsten zijner eeuwe" (zooals Scaliger en Lipsius, Van der Does en Van Hout, Coornhert en Jacobus Gysberti), „zoodat Van Baerle geen netter denkbeeld van den wijzen koopman (den „mercator sapiens") gegeven kon hebben, dan dat hy Spieghel in zijn redevoering genoemt hadt. Zoo naerstig als hy was in het vergaederen van middelen, zoo mildt viel hy in dezelve te besteden aan rechte armen. Van zijn lichaem poogde hy met alle middelen ziekte af te weeren, van de ziel onwetenheydt, van den buik kostbaerheidt, uit het gemeenebest oproer, uit zijn huis tweedracht en van alle dingen de onmaetigheidt."

Dat toonde hij ook in zijne godsdienstige overtuiging. „'t Vervormen van de kerk schijnt wel een ghoede zaak," zeide hij, om te kennen te geven, dat hij er niet op gesteld was alles maar bij het oude te laten, „maar", voegde hij er dadelijk aan toe, „maar ik vervorm gheen ding, als ik het ding ontmaak," en daarom wilde hij de oude kerk veeleer opbouwen dan afbreken en bleef hij levenslang katholiek. Het eenvoudig godsdienstig geloof zijner jeugd was hem genoeg: „ons kindsheidskerkenkinderleer die hield alleen van node het Vader Ons, 't Gheloof, niet meer, Beendijst en Tien gheboden," waarom al die theologische harrewarrerijen, die uit den duivel waren? „God is de liefd'", daarop immers komt alles aan: „wie in de liefd' blyft, blyft in God; laat ons in liefde bloeyen." Twist en scheuring onder broeders was voor hem eene oorzaak van diepe droefheid: „men bout geen kerk door twist, maar tweedracht moet ze stueren"; „eylaas perty! die zal ons noch doen sneven!" Welk een dag van vroolijkheid zou voor hem het jubeljaar van 1600 wezen, kon men bij den aanvang daarvan „verlaten alle partydigheid en Christus vrêe bewaaren;" de booze immers heeft reeds te lang „zyn jubel-jaar met haat en nydt ghebrouwen."

Zoo spreekt hij zich in zijne meestal welluidende, steeds sympathiek-gemoedelijke nieuwjaarsliederen uit: maar den Renaissanceman, die in het bestudeeren van de wijsheid der

classieken zijn grootsten lust vond, moet men elders zoeken. Men zou hem hebben kunnen vinden in de vertaling van Seneca's *Thyestes,* die hij omstreeks 1588 was „begonnen in een Nederduitsch kleet te steecken, 't welck, naer dien tijdts gelegenheit, bevalligh staet," zooals Vondel ons meedeelt; maar daarvan bezitten wij slechts één koor onder den titel „Maylied". Liever zoeke men hem in zijn „Muzetorenhof", een koepel van drie verdiepingen of „drie schuylhuts boven een, vierkant, achthoekigh, rond", van welker tinnen hij een ruim uitzicht had over het toen nog niet gedempte Diemermeer en de Amstel, waartusschen zijn lusthuis „Meerhuizen" gelegen was, over het Haarlemmermeer tot Haarlem en den Blinkert toe in het Westen, en over de Gooische bosschen in het Oosten. Dáár leefde hij niet alleen in de door kunst veredelde natuur, die hij als zoodanig in zijne poëzie toont te waardeeren, maar ook te midden van kunstschatten, door schilders gemaald, zooals een „Gouden eeuw" van Cornelis Cornelisz. van Haarlem, een „Arion", het beeld van den dichter, die, om in „'t midden van de ze, gherust en vrolick, wel vernoeght te mueghen zinghen," zich wel „vast van ghemoed in God en deughd verheugen" moest, en verder eene afbeelding van Plato's hol en Cebes' tafereel: twee wijsgeerige zinnebeelden, die SPIEGHEL altijd bijzonder hebben aangetrokken, dermate zelfs, dat hij, volgens zijn levensbeschrijver, zich alleen in het Grieksch oefende om Cebes' tafereel van het menschelijk leven in het oorspronkelijke te kunnen lezen, zonder dat hij zich behoefde te behelpen met de gebrekkige vertaling, die ANTHONY GILLES er in 1564 bij Plantijn van had uitgegeven. Zoo had SPIEGHEL zijn „Meerhuizen" tot een Muzentempel gemaakt in den geest der rijke Italiaansche kooplieden, die alle kunsten beschermden en gedeeltelijk ook zelf beoefenden, zonder ooit als kunstenaars op den voorgrond te willen treden.

Ook in een twaalftal zinnebeelden (zijne „Hieroglifica)" verbond hij de beeldende kunst van anderen aan zijne Muze; maar in de eerste plaats toch was SPIEGHEL wijsgeer. Om „waarheidskund' en zedevormingsdeugd in 't zielgronderen" was het hem boven alles te doen. Daarvoor bestudeerde hij de Ouden, niet alleen Plato en Cebes, maar ook vooral Cicero

en Seneca; en ook de nieuwere wijsgeeren verwaarloosde hij niet. In Michel de Montaigne, wiens „Essais" in 1580 uitgekomen waren, waardeerde hij vooral het ter zijde stellen van „schools verstand" en het „door zellefs kund" inzien van „des menschen yl vernuft, dat meest door schoolgeleerdheid min weet en meer suft." Eene zekere verwantschap van SPIEGHEL met Montaigne kan niet worden ontkend, al ware het ook alleen, dat beiden de wijsheid begeerden, maar niet meenden te bezitten, dat beiden de waarheid zochten, maar er met Socrates van overtuigd waren, dat de ware wijze alleen dit weet, dat hij niets weet.

SPIEGHEL's ideaal was, in verzen eene zielkundige deugdsbespiegeling te schrijven, zooals zijn vriend COORNHERT in proza eene zedenleer had opgesteld. Jaren lang heeft hij zich met het bewerken van zulk een leerdicht, waaraan hij den naam „*Hertspieghel*" gaf, bezig gehouden. Hij begon daarin met vast te stellen, wat onder deugdbetrachten te verstaan is, namelijk opmerkzaam zijn op alles wat ons in het leven voorkomt, op onze hoede zijn tegen alles wat onzen geest van die opmerkzaamheid zou kunnen afleiden en ijverig zijn in het gebed om vermeerdering onzer liefde tot God. Alleen de deugd verheugt: de zonde brengt van nature het leed als eene straf met zich, leerde SPIEGHEL vervolgens, en het is dan ook alleen doȯr den schijn der dingen voor de werkelijkheid aan te zien, dat de mensch tot kwaad en ongeluk vervalt. Onkunde verwekt bij den mensch verkeerde begeerten en eene slechte gewoonte wordt eene tweede natuur. Van alle kennis echter is het meest noodzakelijk de zelfkennis, die ons leert, dat de dingen geene andere waarde hebben, dan die wij er zelf aan toeschrijven, en dat wij onze neigingen daarom te onderwerpen hebben aan onze rede, die ons van nature het beste doet kiezen. De verschillende graden van geluk en ongeluk worden dan volgens Cebes behandeld in het zesde en zevende van de negen boeken (elk naar eene der negen Muzen genoemd), waaruit het gedicht had moeten bestaan. Het bleef echter onvoltooid, toen SPIEGHEL in 1612 onverwacht te Alkmaar overleed, waarheen hij, in verband tot zijn tweede huwelijk met Dieuwertje Jansdochter van Marcken, in 1602 was verhuisd.

„Die zijnen Hartspiegel eens geheel in den heldren dag

zette met aanwijzing uit wat al schrijveren die getoogen en hoe veel moeite en oordeel daer aen by hem te koste gelegt is, zou aen de waereldt doen zien, dat mogelijk nooit geleerder werk in ons Nederlandt het licht aenschouwde," zeide Vlaming; maar juist om die reden behoeven wij er in eene geschiedenis onzer fraaie letteren niet meer van te zeggen dan wij reeds deden, behalve dat de vorm van het gedicht tot eene nadere bespreking dwingt.

Van den versvorm valt niet veel op te merken. Spieghel heeft de Franschen met het schrijven van alexandrijnen gevolgd, maar zij zijn hard en stroef als de strenge verstandsleer, die zij verkondigen, en onwelluidend zoowel door de afwezigheid van regelmatige toonwisseling als vooral ook door een streven naar al te groote beknoptheid van uitdrukking en het bijna uitsluitend gebruik van zware monosyllaben in één zin met langademige woordkoppelingen, waarbij allerminst op duidelijkheid en welluidendheid gelet is, maar in de eerste plaats een pleidooi voor „ons grondwoordryke taal" wordt bedoeld. Niet in den inhoud, maar in de taal heeft men te allen tijde het eigenaardige van den „Hertspieghel" gezien. Het was misschien onder den invloed van Henry Estienne's „Projet du livre intitulé: De la précellence du langage françois" (1579), dat Spieghel in tegenstelling van Ronsard, die het Grieksch voor verrijking van het Fransch te hulp riep, de moedertaal uit eigen middelen wilde opbouwen tot eene het Grieksch evenwaardige taal. Hij wilde dus evenmin Grieksche woorden overnemen, als hij Latijnsche of Fransche in onze taal duldde, maar wist zich bij zijne woordvorming toch aan den invloed van het Grieksch niet te onttrekken en maakte dus Nederlandsche woorden naar Grieksch model.

Juist in hetzelfde jaar 1614, waarin de „Hertspieghel" het licht zag, toonde de geleerde Hugo de Groot tegenover den dilettant Spieghel een veel beter inzicht in het karakter der woordvorming. De geschiktheid van onze taal voor het vormen van nieuwe woorden prijzende, zeide hij toen: „Men treft geene zaak, hoedanig die ook zijn moge, aan, waarvoor men niet terzelfder tijd, indien men wil, het woord kan vinden; en er is niet eens schranderheid of bijzondere vlijt van noode om er naar te zoeken. Wij hebben deze kunst terzelfder tijd geleerd,

toen wij leerden spreken, en wij hebben te gelijk leeren woorden nazeggen en woorden scheppen. Er ontvallen er dikwijls aan de kinderen onder het spreken en dartelen, zonder dat zij er zelve om denken, die wel nieuw zijn, doch geen de minste gedaante van nieuwheid vertoonen, en die men niet alleen verstaat, maar zelfs niet anders aanhoort, dan als zulke, waaraan men dagelijks gewoon is. Waarlijk eene goddelijke taal, waarin het den kinderen vrijstaat te doen, hetgeen Horatius klaagde, dat aan hem, Virgilius en Varus misgund werd! De woorden zijn bij ons zoo talloos als de gedachten, en diezelfde, die wij onder het redewisselen uitspreken zonder dat zij te voren gehoord zijn, zijn zoo eigenaardig en zoo beteekenende, dat zij in twee lettergrepen uitdrukken 't geen een vertaler nauwelijks in vier of vijf woorden in eene vreemde taal zou overgieten."

De Groot kende dus blijkbaar de woordvorming naar analogie, terwijl hij zich tevens als geleerde rekenschap gegeven had van de wetten, waarnaar in het Germaansch en bijzonder in het Nederlandsch samenstellingen voorheen gevormd waren en later door analogie van zelf gevormd konden worden. Hij wist, dat bij ons de samenstellingen altijd uit twee leden bestaan, die overigens ieder op zich zelf ook weer twee leden konden bevatten, en dat altijd het eerste lid eene nadere bepaling of specialiseering van het tweede lid is. Daarentegen schijnt Spieghel in het wezen onzer wijze van samenstelling niet te zijn doorgedrongen: hij voegde maar eenige woorden bijeen, twee, drie of meer, meenende dat de lezer dan wel hetzelfde verband tusschen die verschillende deelen zou voelen als hij zelf, toen hij ze met elkaar verbond, gedeeltelijk, schoon niet altijd, omdat ze ook in het Grieksch in zulk een verband wel voorkwamen. Dat eene samenstelling verkeerd is, wanneer men naar het verband van de leden onderling moet raden, schijnt hij niet te hebben ingezien, en zoo smeedde hij woordkoppelingen, die voor zeer verschillenden uitleg vatbaar zijn en slechts bij gissing kunnen begrepen worden. Door zijne vaderlandslievend bedoelde, maar onnatuurlijke woordkoppelingen heeft Spieghel aan zijn hoofdwerk het stempel der gemaniëreerdheid opgedrukt en het zelfs voor den niet ongeletterde zoogoed als onleesbaar gemaakt, en kenmerkend is de over-

levering, dat, toen het naar Leuven gezonden was om de kerkelijke goedkeuring te erlangen, de censoren die moesten weigeren, omdat zij niet konden beoordeelen wat in eene voor hen onverstaanbare taal was geschreven.

Dat men aanmerkingen zou kunnen maken of spotten met zijne „lasschelwoorden", schijnt SPIEGHEL begrepen te hebben, maar daar hij geene eer beoogde, kon hij ook ongevoelig blijven voor smaad. Hij wilde ook geen poëet zijn in den gewonen zin des woords: „ons lippen hebben noit den hoefslachbrun ghenaakt, die 't vollik, 't botte volk, volmaakte dichters maakt", zegt hij, en al moest hij er door rijmers en poëten ook een „ketter" om genoemd worden, hij zou „uytheemsche pronk" blijven vermijden: de Parnas was te ver van hier: hier had men geen Helicon, maar „duynen, bosch en beek" zonder veldgodinnen, „Naiaden of onduytse Hamadryen." Afkeerig — en niet te onrechte — van alle „fabelspraak", al heeft hij er zich in zijn gedicht ook niet geheel van onthouden, acht hij het ook niet noodig, dat „een duyts Poëet ervaren moet zijn in Griex-Latijn"; en toch waren de door hem gewraakte poëten met al hunne mythologie nog niet half zoo onverstaanbaar als hij met zijne „aal-duytsche pen". SPIEGHEL'S goede bedoeling ten volle waardeerend, kunnen wij toch niet ontkennen, dat zijn voorbeeld — al vond het ook lang niet algemeen navolging — toch een nadeeligen invloed heeft geoefend zelfs op onze beste dichters, die zich daardoor bij hunne taalscheppingen soms van het rechte spoor hebben laten leiden.

Het spreekt wel van zelf, dat die gestrenge zelfbeheersching, die aan SPIEGHEL eene kalme gelijkmoedigheid schonk en hem „maat houden" onder de beheersching der Rede boven alles deed stellen, eerst langzamerhand door hem is kunnen aangeleerd worden en dat daarvoor eene hooge mate van levenskracht werd vereischt, die zich in zijne jeugd wel in heftigen hartstocht moet geopenbaard hebben. Toevallig zijn ons gedichten overgebleven — puntdichten, liederen en sendtbrieven —, die ons SPIEGHEL ook in zijne jongere jaren doen kennen, in den bloeitijd des levens, wanneer spel en dans nog eene groote aantrekkelijkheid bezitten. „Onze voorouders", die toch ook geene kinderen waren, „prezen het danssen in een

vrolijcke feest", zeide hij in zijn strophisch gedicht „Het Lof van het Danssen", opzettelijk, naar het schijnt, geschreven tegen de strenge Calvinisten, die „'t bykans achtten voor schandt"; maar al zou men misschien eenigszins gelijk hebben met niet alle soorten van dansen toe te laten, den ouderwetschen „rondendans, daer een voorsinght een Liedeken prijselijck, moet men gedoogen in allen geval", beweerde hij.

Wel zat hij ook reeds in zijne jeugd gaarne met den neus in de boeken en trok hem ook toen de leer der Stoicijnen reeds aan, zoodat hij het Boëthius na zeide: „Wilt misprijsen t' allen tijden het verblijden boven maten, en wilt haten het bedroeven; wilt niet proeven hoop mispresen; schuwt het vrezen" (gaudia pelle, pelle timorem, spemque fugato, nec dolor adsit"), maar van bevallig schertsen in rijm was hij toen niet afkeerig en ook niet van eenige ondeugendheid op het gebied van de liefde. Menig niet onaardig noch onwelluidend minnedichtje heeft hij gemaakt, doch kenmerkend is het voor hem, dat hij ook in de liefde geen grof, maar fijn genot verlangde. Wel kon naar zijn gevoelen „'t praten alleen geen vryen heeten" en wil hij wel „hondert mael daeghs" zijn liefje kussen, maar „een soet neen seggen met een lachgen daer by, dat is seer jent, liefken, ghy moetet leeren", zoo spreekt hij zijn meisje toe, en „ick wou dat ghy u seggen liet en liet my doen al myn begeeren, seggende neen, neen, ghy en verkryght het niet." Dat te groote hartstocht tegenzin wekt, had hij immers zelf tot zijne schade ondervonden, want van zijne liefste, met wier liefde heel zijn hart bevangen was, had hij, misschien juist daarom, geen troost kunnen erlangen: vandaar zijne gevolgtrekking: „een die u min bemint sal misschien meer ontfangen."

Van zulke gedichtjes werden er zestig na zijn dood gedrukt achter de *Brabbelingh* van zijn vriend ROEMER VISSCHER, waarbij zij naar vorm en inhoud passen, ofschoon zij wat minder grof zijn, want ontegenzeglijk was SPIEGHEL een fijner geest dan zijn vriend, de ronde ROEMER, die gaarne zeide wat en zooals het hem voor den mond kwam. Toch hadden beide vrienden veel met elkaar gemeen. Ook VISSCHER (geb. in 1547) was bij het geus worden van Amsterdam katholiek gebleven zonder dat hij daarmee iets aan invloed of aanzien bij zijne medeburgers inboette, omdat ook hij geen partijman wilde zijn, evengoed

met de geestelijke heeren en monniken den draak wist te steken, als met de geestdrijvende Anabaptisten en Lutheranen, en voor andersdenkenden hartelijke vriendschap kon gevoelen, ja, meer dan dat, ook liefde, want hij trouwde in Aefje Jans eene protestantsche vrouw, met dit gevolg, dat zijne kinderen om en om katholiek en protestantsch gedoopt werden.

Evenals zijn vriend Spieghel was hij een koopman, die de kunst verstond, goede zaken te doen, en dat toeschreef aan het bijzonder talent van de Hollanders voor den handel. Hij was er prat op, dat onze landgenooten op dat gebied anderen de baas af waren, en daar het nu genoeg is, wanneer men slechts in één opzicht uitmunt, wilde hij op het gebied van kunsten en wetenschappen gaarne de minderheid der Hollanders erkennen. „De grove plompe lieden", zeide hij met eenige ironie, „en niet de groote geleerde mannen hebben de wetenschap, de havens in ende uyt te zeylen ende hun schepen van de gronden te wachten, daer de welvaert van den landen aen ghelegen is. Dus zeghent de goede Godt de zyne met zoo veel verstandts, als elck noodigh is tot zyne neeringhe, zoodat de gheleerde wyse mannen de plompe boeren ende zeelieden zoo wel behoeven als de botte Hollanders de spitssinnighe Atheniensers ofte Italianen".

Toch achtte hij zich zelf niet te bot, om zich ook de wijsheid dezer vernuftige volken te kunnen eigen maken, en bestudeerde ook deze geleerde koopman niet alleen de Italiaansche en Fransche litteratuur, maar ook de classieken in hunne eigen taal, niet alleen Petrarca, Marot en Ronsard, maar ook Catullus en Martialis en de nieuwere Latijnsche dichters, wier kortere gedichtjes hij in eigen verzen weergaf, vooral de epigrammen van Martialis, die hij zóó gelukkig navolgde, dat Van der Does hem den „tweeden Martiael" noemde. Daaruit blijkt tevens, hoe verspreid zijne verzen waren, ofschoon hij het evenmin als Spieghel de moeite waard vond, ze te laten drukken. Eerst toen buiten zijn weten een groot deel zijner gedichtjes te Leiden in slordigen en verminkten toestand en vermengd met enkele verzen van anderen op zijn naam waren uitgegeven, kwam hij er twee jaar later (in 1614) op zes-en-zestigjarigen leeftijd toe, ze zelf in het licht te zenden onder den bescheiden naam van *Brabbelingh.*

Even ijverig taalzuiveraar als Spieghel, maar zonder jacht op gekunstelde woordkoppelingen, gaf hij er zuiver Nederlandsche namen aan: zijne epigrammen of kwinkslagen in rijm noemde hij „quicken", zijne sonnetten „tuyters", zijne elegieën „jammertjes". Verder vindt men in den bundel eenige „raetselen", een paar bundels (of „schocken") „rommelsoo" en eenige langere gedichten, die hij onder den naam van „tepelwercken" (knutselwerkjes) samenvatte. Onder de laatste vindt men een „coq-à-l'âne" in den trant van Marot („Van den Os op den Esel") en een „Lof van Rhetorica", waarin hij vooral de practische zijde van de dichtkunst, haar nut op den voorgrond stelt. In „Een Visschers praetjen" gaf hij in den vorm van een echt Hollandschen visscherszang een staaltje van zijne practische liefdesbeschouwing; en hoe gewoon hij was, de wereldsche dingen van den vermakelijken kant te bezien, blijkt ons uit de grappige manier, waarop hij zoowel „'t Lof van een blaeuwe scheen" als „'t Lof van de Mutse" (of verliefdheid) zong, als beide nuttig voor 's menschen opvoeding. Eindelijk bevatten zijne „tepelwercken" nog het gedicht „Strijdt tusschen Waerheyt en Schyn", éénig onder zijne gedichten als allegorie en bijna éénig als ernstig van het begin tot het eind.

Zag Spieghel als wijsgeer in den schijn de bron van alle kwaad en ongeluk, ook voor VISSCHER was de schijn het verkeerdste wat hij kende, en in het grootste deel van zijne „quicken" steekt hij dan ook den draak met de ontelbare vormen, die de valsche schijn in de maatschappij weet aan te nemen. Huichelarij, preutschheid, gekunsteldheid, woorden- en kleederpraal: dat alles stelt hij met zijne kwinkslagen lachend aan de kaak, en in zijne liefde voor goedrondheid is hij niet zelden wat al te ruw in zijne scherts, die van fijne geestigheid meestal ver verwijderd is. Voor litteraire fijnproevers zijn zijne verzen niet bestemd, noch wat den vorm, noch wat den inhoud aangaat, en om er zich niet aan te ergeren, moet men ook niet behooren tot de „pylaerbijters, wiens memori soo kleyn is, datse geheel vergeten, wat sy bedreven ende geseydt hebben, doe sy Cupidoos hoed met pluymen in triumphe op 't geyle hooft setten". Hij noemt „een vorck een vorck", maar ook wel andere dingen, die ik nu maar kieschheidshalve

verzwijgen zal, bij hun eigen naam. Maar die grofheid is niet altijd zijn eigen bedenksel: veel er van heeft hij vertaald uit zijne classieke voorgangers of hunne jongere zonen, en het allerergste wat men bij Catullus en Martialis vindt heeft hij in elk geval onvertaald gelaten of wat verzacht.

Vraagt men nu, waarin voor den ontwikkelingsgang onzer letteren VISSCHER's beteekenis bestaat, dan kan het antwoord niet twijfelachtig zijn. Hij vervolledigt voor ons het spiegelbeeld der Renaissance in onze litteratuur. In de school van Ronsard komt de Renaissance eigenlijk maar half tot haar recht: door hare schoonheidsdweperij schuilt het eigenlijk classicisme weg onder het schitterend statiekleed harer hoofschheid en gemaniëreerdheid, en met hare geparfumeerde precieusheid had zij van de volbloedigheid en eenvoudige natuurlijkheid der classieke dichters dikwijls meer de parodie dan de copie gegeven. VISSCHER ging van Ronsard, ofschoon hij ook van hem het een en ander vertaalde, tot de classieken zelf en vond bij hen meermalen dezelfde onomwonden wijze van uitdrukken, die hem van zijne „plompe" landgenooten zoo behaagde. Hij bemerkte, dat de afstand tusschen de classieken en zijn eigen volk niet zoo groot was, als de Pleiadedichters dien gemaakt hadden, en dat men de classieken wel kon navolgen en toch in merg en been Hollander blijven. Vandaar ook, dat VISSCHER's geschriften zooveel weerklank vonden bij zijne tijdgenooten en ook op de latere dichters niet zonder invloed zijn gebleven, en dat het stoere voorgeslacht, en met name de kooplui en burgers van Amsterdam, in hun denken en handelen misschien nergens beter uit te kennen zijn, dan uit hetgeen hij schreef.

Ook bleek bij hem, wat men uit de Pleiadedichters, ja zelfs uit Spieghel's gedichten niet zou hebben kunnen vermoeden, dat de Grieken op hun tijd echte spreeuwen, de Romeinen in hunne toga ook vroolijke pretmakers konden zijn, en dat er onder de geleerdste Renaissancemannen ook wilde Latinisten waren geweest, die bij liefde en wijn in voortreffelijk Latijn hunne dartele levensvreugde wisten te uiten, voor wie zelfs het „mihi est propositum in taberna mori" geen ijdele klank was. Op die zijde van de Renaissance wijzen ons VISSCHER's gedichten, en dat was wel noodig als tegenwicht tegen de gemaniëreerdheid der Pleiade, het gestrenge puritanisme der

Calvinisten en de benepen vroomheid der Mennistezusjes. Aan de houterige deftigheid onzer letteren uit dien tijd gaven zijne „quicken" wat frischheid, aan den grauwen ernst wat kleur; en in den grond was VISSCHER toch een degelijk man, een werkzaam en ervaren koopman, een braaf huisvader, een trouw en gezellig vriend, een liefhebber en bevorderaar van kunst en wetenschap.

Wat eenige jaren later door Vondel zou gezegd worden van het huis van VISSCHER zaliger op de Geldersche kade, gold daarvan ook bij zijn leven, dat „zijn vloer betreden werd, zijn dorpel werd gesleten van schilders, kunstenaers, van sangers en poëten". En als deze bij hem kwamen, dan vermaakte hij hen met het vertoonen van „pampieren bladen", waarop hij aardige voorstellingen had laten „conterfeyten of malen", en misschien nog meer door de grappige uitleggingen, die hij er van gaf: de „kleyne glosekens of bedietselen", die hij er op maakte. De handige uitgever Willem Jansz. Blaeu, die dat wist, noodigde nu VISSCHER uit, zijne geestige en puntige „glosekens" op te schrijven, en met de prentjes, door Claes Jansz. Visscher in koper gesneden, in het licht te zenden. Zoo verschenen zij met spreuken in verschillende talen en het proza van VISSCHER in 1614 onder den naam van *Sinnepoppen;* doch om aan den eisch der emblematische litteratuur te voldoen moesten er ook versjes bijgevoegd worden, en daartoe was VISSCHER's oudste dochter, de kunstvaardige ANNA ROEMERS bereid. Zij maakte er aardige tweeregelige versjes bij, die beknopt en niet zonder vernuft den zin der spreuk weergaven. Ontbrak bij de eene of andere prent het proza van haar vader, dan voorzag zij ook in die leemte, soms zelfs met een wat langer gedichtje, waarin zij b.v. „den waerom" vertelt, dat de vriendschap „zoo zelden haer laet zien", namelijk omdat zij „schuw is ghelijck de Echo, die ongheroepen blijft als stom", maar zich door „heylighe tooverkonst" van vriendelijkheid laat dringen. Niet minder bekend is een ander gedichtje van haar op het luitspel: „lichtveerdicheydt by de vrouw, die niet als zingt en tuyt, die garen danst en die de Luyt schier nimmer uyt haer handen leyt", maar „een hemel schier", wanneer „een geestigh dier met zang en spel haer man verquickt als 't noodigh huyswerck is beschickt." Het maken van

bijschriften bij emblemata was aan ANNA VISSCHER wèl toevertrouwd. Voor haar eigen genoegen had zij ook reeds de „Cent emblemes Chrestiens" van Georgette de Montenay vertaald, zonder ze echter uit te geven.

Aan VISSCHER's woning heeft ongetwijfeld de „wijze" ANNA eene groote aantrekkelijkheid verleend, en niet minder hare elf jaar jongere zuster, de bevallige MARIA, Visscher's derde dochter, die van haar vader den toenaam TESSELSCHADE gekregen had, naar aanleiding van de zware, ook door Van Hout in zijn besproken welkomstspel in herinnering gebrachte, schade, die de handelsvloot bij Tessel-geleden had in het najaar van 1593, en die haar vader bij hare geboorte, 21 Maart 1594, nog niet had kunnen vergeten.

In deze beide dochters van VISSCHER is weer eene andere zijde der Renaissance verpersoonlijkt. De Romeinsche vrouw was in den keizertijd zoo vrij geweest, als zij zelf maar verlangde, en niets had haar verhinderd in kunst en wetenschap met den man te wedijveren. Ook in dat opzicht had de Renaissance, overal waar zij zich kon laten gelden, de Oudheid doen herleven. Vele vrouwen, in Italië en Frankrijk vooral, maar ook elders, hadden met geestdrift van die vrijheid gebruik gemaakt en zich op allerlei kunsten en wetenschappen toegelegd. Vrouwen, die de classieke talen geleerd hadden, waren geene zeldzaamheid meer, en musische of plastische kunsten werden con amore door zeer vele beoefend. In onze gewesten echter, waar de Renaissance zich langer dan elders tot de kringen der geleerden bleef beperken, waren de vrouwen ook nog wat langer in de eerste plaats huisvrouwen of huismoeders gebleven, voor wie de vakken van het lager onderwijs en godsdienst- en zedenleer voldoende gerekend werden. Kunst was voor de meeste: ijdelheid of nog erger.

Eerst in het begin der zeventiende eeuw kwam daarin verandering, en door de uitstekende, vrijzinnige opvoeding, die VISSCHER aan zijne dochters gaf, konden zij onder hare tijdgenooten de voorbeelden voor vele anderen worden: „In haer vaders tuyn, alwaer een grachte met water was," hadden zij mogen leeren zwemmen; in haar huis hadden zij alle kunsten beoefend en zich in de meeste eene groote bedrevenheid verworven, door goeden smaak geleid. Borduren met de naald

en graveeren op glas met de diamantstift, penseel- en penneconst, zang en spel op luit en fluit: met dat alles wekten zij de bewondering harer tijdgenooten. De poëzie, waarvan zij zoo nu en dan ook zelf niet onverdienstelijke proeven gaven, wisten zij te beoordeelen en te genieten, niet slechts in hare moedertaal, maar ook in Fransch en Italiaansch. En bij dat alles bleven zij bescheiden en vriendelijk, hulpvaardige, zachtmoedige vrouwen, ook in den huiselijken kring en bij huiselijken arbeid. Nog meermalen zullen wij haar aantreffen, doch nu reeds kunnen wij dit van haar zeggen, dat tal van vrouwen later haar voorbeeld hebben gevolgd, maar dat geene enkele haar ooit maar in de verte heeft kunnen evenaren, dat geene andere er in geslaagd is, de beroemdsten harer tijdgenooten en de latere geschiedschrijvers onzer letteren zoozeer onder den invloed van hare beminnelijke begaafdheid te brengen, als zij.

VIII.

De Eglentier onder Hooft's leiding.

Onder de vele jongere kunstvrienden van VISSCHER, die den drempel zijner gastvrije woning sleten, nam de eerste plaats in de hoogbegaafde burgemeesterszoon PIETER CORNELISZ. HOOFT, „de eenighe Phoenix der Duytsche Poëten, die ons tot noch toe verschenen en ter handt ghekomen zijn", zooals het in de „Sinnepoppen" heet. Hij was het, om wien alleen onder hare zusteren de Amsterdamsche rederijkerskamer genade kon vinden in de oogen van Scriverius. Reeds vóór het aanbreken van de zeventiende eeuw was hij er lid van geworden op het voorbeeld van zijn vader, en ook een ijverig lid, indien tenminste reeds in 1597 zijn treurspel *Achilles en Polyxena* geschreven is, dat door de navolging van Seneca's tragediën, die er in op te merken valt, zijne classieke opleiding eer aandeed. Toch was de jonge dichter (16 Maart 1581 te Amsterdam op den Nieuwendijk bij de Haarlemmersluis geboren) door zijn vader niet voor de studie bestemd, maar voor den handel, waarmee de burgemeester zelf een vrij aanzienlijk vermogen bijeen had gebracht.

De jonge Hooft moest daarom, in overeenstemming met de gewoonte dier dagen, een paar jaar in den vreemde doorbrengen om menschenkennis op te doen en zijns vaders handelsbetrekkingen met buitenlandsche kantoren door een persoonlijk bezoek te bevestigen. Frankrijk en Duitschland, maar vooral Italië was dan gewoonlijk het doel van de reis, en Hooft had reeds, vóór hij 11 Juni 1598 de reis aanvaardde, zich de kennis van het zoete Italiaansch eigen gemaakt en dat ook bewezen door Petrarca in Nederlandsche verzen te volgen. Een jaar bracht hij door in Frankrijk (vooral te La Rochelle, Parijs, Lyon en Marseille) en bijna twee jaar in Italië, waar hij ruimschoots de gelegenheid had, de Renaissancekunst in al hare uitingen te leeren kennen en bewonderen. Wat hij er van beeld- en bouwwerken zag, weten wij uit zijn dagboek of „Reisheuchenis" in proza.

Van zijne kennismaking met de litteratuur vernemen wij iets door den rijmbrief, dien hij 8 Juli 1600 „uut Fiorenza aen de camer in Liefd' bloeyende" schreef, en waarin hij het voorstelde, alsof vorstin Italia hem met haar schitterenden hofstoet aan de boorden van de Arno verschenen was en hem al de heerlijkheden van haar koninkrijk had getoond en vooral hare oude en toch zoo bloeiend jonge steden, het „dick bemuerde Genoua, wiens burgers princen sijn", het groote Milaan, de stad van Alciato, Padua, dat aan de daden der Romeinen door Livius de onsterfelijkheid schonk, Venetië met zijn geschiedschrijver Pietro Bembo, Ferrara door Ariosto beroemd, het oude Roma, waar eertijds Virgilius, Ovidius en Horatius dichtten en Cicero zijne redevoeringen hield, maar dat nu alleen op zijne St.-Pieterskerk kon bogen, Napels met de graven van Virgilius en Sannazaro, Pozzuoli, welks strand eenmaal weergalmde van „Celiaes soete naam", door Angerianus zoo vaak herhaald, en het boven alles uitschitterende Fiorenza, met zijn Petrarca en Dante. Door al dat schoon betooverd, was hij bijna in de verleiding gekomen, in dat heerlijke land te blijven; maar eene nieuwe verschijning had er hem aan herinnerd, dat ook in Holland de poëzie werd beoefend, dat in Amsterdam iemand was (en natuurlijk wordt hier Spieghel bedoeld), „die met sijn hooch gedicht de duister wech, die leyt tot ware vreucht verlicht", en dat ook dáár

kloeke en welbespraakte oude en jonge geesten waren, die zich aan de kunst wijdden.

Zoo trok dan zijn hart naar huis, „naer ouders en naer neven" en naar het zoet gezelschap zijner kamerbroeders van de Eglentier. Over Duitschland keerde hij naar Amsterdam terug en kwam daar 8 Mei 1601 aan; maar de diepe indruk dien hij van Italië, dat land der kunst, voor zijn leven ontvangen had, heeft hem gemaakt tot den schitterendsten vertegenwoordiger der Renaissance in onze letterkunde, die vijftig jaar lang als het hoofd van onze dichters zou erkend blijven, in de eerste helft van die halve eeuw naast HEINSIUS, dien hij echter weldra achter zich zou laten, in de tweede helft naast VONDEL, die hem toen al meer en meer ter zijde begon te streven om te eindigen met zijne plaats in te nemen.

Dat HOOFT al spoedig in de Eglentier de leider zou worden, kon men verwachten: SPIEGHEL vertrok naar Alkmaar en VISSCHER ruimde zeker zijne plaats gaarne in aan zijn neef den graanhandelaar CORNELIS JACOBSZ. VAN CAMPEN, voor wiens bruiloft met Cathryne Quekels HOOFT in 1602 een allegorisch Bruiloftspel maakte en met wien hij ook toen reeds tot de hoofden der kamer schijnt te hebben behoord. Nog een ander tafelspel — „Mommerij" — maakte hij in hetzelfde jaar, en eenige jaren later nog twee andere tafelspeelkens: „De gewonde Venus" en „Paris' oordeel", waarin goden en godinnen optraden. Ook met grootere tooneelstukken verraste hij zijne kunstbroeders: in 1602 met [*Theseus en*] *Ariadne* en in 1605 met het eerste Nederlandsche herdersspel, *Granida*, de rijpe vrucht zijner Italiaansche reis.

Intusschen had hij begrepen, dat bij zijne groote liefde voor de kunst de poëet in hem den koopman moest bederven, tenzij, en dat zou hem zeker altijd bedroefd hebben, de koopman er bij hem in slagen mocht een goeden poëet te bederven, zooals naar zijn zeggen met zijn zwager Joost Baeck gebeurd is. Hoe grooten tegenzin hij in den handel had, die tot zoovele kwade practijken verleidde, en waarbij geld winnen altijd op den voorgrond stond, blijkt uit zijne gedichten meermalen, o.a. ook uit een geestig hekelenden rijmbrief omstreeks 1607 door hem aan een ons onbekenden „Clarissimo Signor" geschreven. Hij keerde dus op vijf-en-twintigjarigen leeftijd aan Mercurius den

rug toe en volgde Minerva, die hem in 1606 naar Leiden wenkte, waar hij ongeveer twee jaar rechten en letteren studeerde en wel in aanraking zal gekomen zijn met DANIËL HEINSIUS, ofschoon eerst in 1610 van eenige nauwere betrekking tusschen die beide mannen blijkt uit het lofdicht, toen door HOOFT op eene voorgenomen nieuwe uitgaaf van HEINSIUS' „Auriacus" gemaakt.

Was het misschien ten gevolge van HOOFT's vertrek naar Leiden, dat de Eglentier geen deel nam aan het landjuweel, in 1606 uitgeschreven door de Haarlemsche kamer „De Pelicaen" (met haar factor H. SOETENDAL) in het belang van eene loterij voor het Oude-mannenhuis, waartoe zelfs de Haarlemsche rector Cornelius Schonaeus met eene Latijnsche comedie ijverig medewerkte? Het was in elk geval een der schitterendste landjuweelen, die er in Noord-Nederland zijn gehouden, zooals o.a. blijkt uit het „Const-thoonende Juweel", een prachtwerk met platen, waarin alles is opgenomen, wat daar te zien en te hooren viel. Van hare belangstelling echter getuigde de Eglentier door eene aanzienlijke bijdrage van *f* 315.

Nochtans ook in zijn Leidschen tijd bleef HOOFT's hart hangen aan zijne Amsterdamsche vrienden en vriendinnen en bleef hij de — min of meer officiëele — dichter van zijne geboortestad. Zoo dichtte hij bv. in 1607 te Leiden, op verzoek van den bouwmeester Hendrick de Keyser zelf, de beide versregels voor de Spinhuispoort op den Oudezijds Achterburgwal te Amsterdam, later met het beeldhouwwerk overgeplaatst naar de poort van het Werkhuis in de Nieuwe Kerkstraat, waar men ze nog lezen kan:

„Schrick niet: ick wreeck geen quaet, maer dwing tot goedt:
Straf is mijn handt, maer lieflijck mijn gemoedt."

In hetzelfde jaar werd door denzelfden Hendrick de Keyser het plan voor de eerste Amsterdamsche beurs ontworpen naar het voorbeeld van de Londensche; en van dit fraaie gebouw, dat op een trotsch verwulf aan het eind van het Rokin verrees en in 1613 geopend zou worden, werd in 1608 de eerste steen gelegd door HOOFT's broeder Hendrick. Geen wonder dus, dat door HOOFT ook eenige versregels, eerst in 't Nederlandsch, later in 't Fransch, gewijd werden aan dat bouwwerk: het zinnebeeld van den steeds toenemenden bloei van Amster-

dam's handel. Die bloei openbaarde zich ook op andere wijze, o. a. door de noodzakelijkheid eener uitlegging van de stadsvesten, waarmede reeds in 1601 begonnen was en in 1610 werd voortgegaan, en door het ontwerpen van verschillende kerken en andere groote gebouwen. Bij dat alles was Hendrick de Keyser, die in 1594 tot stadsbeeldhouwer was aangesteld, de groote man, schoon ook een deel van den roem, dien hij zich bij het nageslacht verworven heeft, toekomt aan zijne verdienstelijke medearbeiders: Cornelis Danckerts, den stadsmetselaar, en Henrick Jacobsz. Staets, den stadstimmerman en bouwmeester der Noorderkerk, wiens lof in 1628 in een soort van rijmkroniek gezongen werd door den Amsterdamschen predikant JACOBUS LAURENTIUS.

Des ondanks is hij te veel in vergetelheid geraakt, terwijl Hendrick de Keyser, toen hij in 1621, kort na de voltooiïng van zijn beroemdste werk, het praalgraf van Prins Willem te Delft, overleed, het voor een deel ook aan de graf- en bijschriften van HOOFT en VONDEL te danken had, dat zijne nagedachtenis als die van een groot beeldhouwer en ijverig bouwmeester steeds in eere werd gehouden. Ook de Zuiderkerk, die in 1611 op den toren na voltooid werd, was voor een deel zijne schepping; de geschilderde glazen, die haar aanvankelijk versierden, maar, naar men beweerde, te veel verduisterden, werden door HOOFT van berijmde bijschriften voorzien, en toen in 1608 in de Oude Kerk het eerste praalgraf verrees voor een gesneuvelden zeeheld, was het weder HOOFT, aan wien werd opgedragen, een grafschrift te maken. Zóó goed heeft hij zich van deze taak gekweten, dat in onze geheele litteratuur moeielijk een kernachtiger epigram zal kunnen aangewezen worden dan het bekende:

„Heemskerck, die dwers door 't ijs en 't ijser dorste streven,
Liet d' Eer aen 't Landt, hier 't lijf, voor Gibraltar het leven".

In slechts twee versregels vat dit bijschrift de hoofdverdiensten samen van dezen kloeken zeevaarder en heldhaftigen vlootvoogd, die stervend overwon en daardoor den Spaanschen koning met een wapenstilstand de voorloopige vrijverklaring der Republiek afdwong.

Lang hadden de Amsterdamsche kooplieden op het sluiten

van een bestand gehoopt; ook werd er in 1608 een „Boeren Litanie ofte klachte der Kempensche landlieden over de ellenden van deze lanckduerighe oorloghe" aangeheven, in navolging misschien van de „Boereklacht", dien wij reeds van VAN MANDER in den „Helicon" vinden naast een lied van VAN DER SCHUERE, waarin „vrede klaeght in angst haer dag'lijcx lijden", en een aanmoedigend referein van denzelfden dichter, met den stok: „Noch heeft een goede saeck in 't eynde d' overhandt", als antwoord op een „Vredetwyfeligh klinckdicht". Anderen daarentegen vreesden eene „geveinsde paeys", en zoo weerklonk in het begin van de zeventiende eeuw onze Parnas van vrede- en krijgsliederen; doch toen het twaalfjarig bestand eenmaal gesloten was, behield de vreugde de overhand.

HOOFT uitte zijne blijdschap in een verklarend gedicht bij eene allegorische gravure, en van alle kanten regende het letterlijk jubelliederen, lofzangen en klinkdichten. De dichters zagen in de twaalf vredejaren, die nu volgen zouden, een bloeitijdperk der kunst. Nu het geschut niet meer bulderde en de krijgsklaroen hen niet meer overstemde, zou alles met welgevallen naar hunne rhetoricale ontboezemingen luisteren: en inderdaad reeds de feesten, waarmee het sluiten van het Bestand op tal van plaatsen werd gevierd, gaf daartoe aanleiding, want „het geliefde de Grootmoghende Heeren Staten Generael eenen generalen vier- ofte triumph-dach over alle steden ende plaetsen der Provintiën te ordonneren, welcke vreedsamighe teeckenen van blyschap in verscheyde steden ende plaetsen met rhetorijckelicke ende speel-ghedichten oock zijn verrijckt ende verciert," zooals het heet in de opdracht van het „Vreeds-Triumph-gedicht, gecomponeert ende rethorijckelijcken vertoont by de Camer Vernieut uut Liefden" te Gorinchem, het werk van HENDRICK VAN DER MUYR, die daar jarenlang, tot 1645 of nog later, aan het hoofd van die kamer stond en voor haar zijne tooneelstukken, refereinen en liedekens dichtte.

Zooals te Gorinchem ging het bijna overal, ook te Amsterdam, waar de oude kamer „In Liefd' bloeyende" op den officiëelen feestdag, 5 Mei 1609, op den Dam bij toortslicht in tien vertooningen de stichting der Romeinsche republiek door Brutus voorstelde. HOOFT was het, die voor deze vertooningen in tweeregelige versjes de bijschriften maakte, welke, naar het

schijnt, ook van het tooneel werden voorgelezen of voorgedragen door den „vertoonder." Kort daarop ontving HOOFT zijne aanstelling tot drost van Muiden en baljuw van het Gooiland, en ofschoon hij niet altijd op het hooge huis te Muiden woonde, maar gewoonlijk de wintermaanden te Amsterdam doorbracht, moesten aanvankelijk wel de bemoeiingen van het gewichtig ambt, dat hij met zooveel nauwgezetheid bekleedde, zijn hart van de oude kamer aftrekken.

Lang echter kon men hem daar niet missen. De Amsterdamsche rederijkers hadden de weelde hunner meer en meer in bloei toenemende stad niet kunnen verdragen, noch de vrijheid van het kunstenaarsleven weten te beheerschen. Dezelfde ijver in het hanteeren van kroes en kan, waarover wij reeds den Leidenaar CELOSSE hebben hooren klagen, schijnt ook bij de Eglentier, waarvan al meer en meer jonge broekjes lid geworden waren, de liefde voor ernstige kunst te hebben versmoord; en het gezag van de oudere leden, van CORNELIS VAN CAMPEN en anderen, was niet meer in staat de woelige jeugd in toom te houden, die zich aan orde noch regel stoorde en voor haars gelijken de beste rollen eischte of weigerde te spelen. Het Eglentiertje bloeide niet meer als het voormaals plag, tot verbazing van de zusterkamers te Delft en Dordrecht en niet zonder eenig leedvermaak van het naburige Haarlem, waar het al niet veel beter gesteld was. In de „toeëyghening" voor de uitgave van „Verscheyden Antwoorden op de Vraghe: Wat ghelyckst van naemen en onghelyckst van krachten is," in 1612 uitgeschreven door de kamer „De Wyngaertrancken," achtte haar factor ADAM VAN DER HAGEN het noodig de rederijkers te verdedigen tegen de telkens herhaalde schimpspreuk: „Retorijckers, Wijvensmijters, Kannenkijckers," terwijl ook hij de ondervinding moest opdoen, hoe moeielijk het voor de hoofden der kamers was, het hunnen naijverigen leden naar den zin te maken, daar hij genoodzaakt was op rijm een heftigen strijd te voeren met JONAS VAN GHERWEN, die beweerde, dat aan hem in den wedstrijd de eerste prijs onrechtmatig onthouden was.

In Amsterdam schijnt de oneenigheid en ongebondenheid zoo ernstig geworden te zijn, dat de hoofden der kamer aan HOOFT opdroegen, een „schick" of nieuwe inrichting van de

dichtschool „In Liefd' bloeyende" te ontwerpen en die desnoods door den ijzeren arm der Overheid te doen invoeren en handhaven. Hooft heeft aan die opdracht in Maart 1613 voldaan. Daarbij werden de leden der kamer in „stem-maetighen" en „stemmeloozen" verdeeld: alleen de eerste mochten de hoofden verkiezen, namelijk een voocht of voorzitter, een stathouder of ondervoorzitter en een taelman of dichter, onderscheiden van den schryver of secretaris. Deze hoofden alleen zouden te beslissen hebben over gedichten, spelen en prijzen, over tooneelinrichting en costumeering, en over de hoeveelheid der „overschietende penningen, die men den armen (met name van het Oude-mannenhuis) seinden sal". Blijkbaar was dat ondersteunen van de armen geene nieuwigheid, maar een overblijfsel van den ouden band der kamers met de kerk. De stemmeloozen zouden in „spelen, singhen, schilderen, beeldthouwen oft anders aen de schole dienstplichtich sijn", maar niemand zou ook zelfs stemmeloos lid mogen worden, „als nae veel dienst van spelen ende tot een eerloon van sijn welspelen", terwijl men om „stemmatich" te worden „voor een goedt dichter bekent" moest zijn. De vergaderingen zouden des Zondags namiddags gehouden worden: daar zouden eerst de ingekomen gedichten gelezen worden en vervolgens een bekend stuk uit een of ander dichtwerk door de leden op de rij af worden verklaard of beoordeeld. Op Nieuwjaar moest „yder een Psalm Davids in dicht stellen". Slechts twee maaltijden zouden er worden gehouden en alleen „broodt, suivel en fruit" zou er mogen worden voorgediend. Terstond na het optreden van een nieuwen „voocht" zou over de leden, die onder den vorigen hunne boeten niet betaald hadden, gestemd worden, of hun al dan niet het ter schole komen zou verboden worden: kwamen zij des ondanks, dan zouden zij „van geweld voor statsrecht beclaecht worden". Door deze laatste bepaling heeft men toen blijkbaar de belhamels uit de kamer verwijderd: althans Hooft verzocht aan den schepen Dr. Jan ten Grotenhuys, die bewijs gegeven had „van goede genegenheit om de verflaeuwende oeffening der poësye te helpen verquicken", om er „de handt aen te houden, dat de herschicking, bij d'eerlijcksten van dat gezelschap aengeheven, ter eeren ende wenschelijcken einde gedijen moge, en dat den onnutten en ongebon-

denen, die alleene tegens de geregeltheit schoorvoeten, uut naeme der H. Magistraeten belast werde, op boete van geweldt haer der Camere te onthouden".

Door deze maatregelen schijnt de orde in de kamer hersteld en het Eglentiertje tot nieuwen bloei gekomen te zijn. Reeds op 25 Mei 1613 kon zij daarvan het bewijs geven door Elizabeth van Engeland, die zich uit „haers vaeders hof in 't rijcke van der zee" naar Duitschland begaf om het huwelijksgeluk te smaken met Frederik van den Paltz, en op die reis Amsterdam aandeed, dáár te begroeten met eene toepasselijke „Vertooninghe van de bruiloft van Thetis en Peleus." Hendrick de Keyser had de gevel ontworpen van het tooneel, dat op de Damsluis werd opgericht, en Hooft leverde er weer het dichterlijk bijschrift bij.

Zelfs nam de kamer, zooals sedert 1561 niet gebeurd was, weer eens deel aan een dichtwedstrijd, namelijk aan dien, welke door de nu weer eensgezinde „Wyngaertrancken" te Haarlem tegen Augustus 1613 was uitgeschreven, en behaalde daar een prijs voor de uitspraak of voordracht. Dat was niet het eenige in dat jaar beroepen landjuweel: in Juli hield „'t Wit Lavendel" te Amsterdam er een, in October „De Witte Acoleye" te Leiden, onder leiding van haar factor H. van den Bergh; maar op geen van die beide, zelfs niet — wat opmerkelijk is — toen hare Amsterdamsche zusterkamer de feestgeefster was, verscheen de Eglentier.

Toch waren de dichtfeesten niet alleen om hun groot aantal sedert de sluiting van het Bestand van beteekenis, maar ook omdat zij getuigenis aflegden van de verbroedering van Noord en Zuid, daar zelfs Vlaamsche en Brabantsche kamers, die onder de Aartshertogen wat grooter vrijheid gekregen hadden, niet tegen de verre reis naar het Noorden opzagen, om in de gemeenschappelijke moedertaal te wedijveren. Te Amsterdam kwamen de beide Antwerpsche kamers „De Violiere" en „De Olijftack"; te Haarlem verschenen de rederijkers van Antwerpen, Brugge, Oudenaarde en het toen nog Spaansche 's-Hertogenbosch; te Leiden behoorden tot de 22 kamers, die daar aan het feest deelnamen, ook „De Heilige Geest" en „De drie Santinnen" van Brugge.

Dat de dichtkunst van die wedstrijden eenig ander voordeel

had dan haar door verhooging van de algemeene belangstelling ten goede kwam, kan juist niet worden beweerd. Het Antwerpsche landjuweel van 1561 was nog in alle opzichten het model en de „Konst van Rhetorijcke" van DE CASTELEIN bleek voor de meeste rederijkers nog het hoogste gezag. Alleen in één opzicht was men moderner geworden door den invloed van de „Twespraack". De Haarlemsche kamer toch schreef in hare caerte: „Neerduytsche spraeck met zoet vermaeck wilt reyn verhaelen, sooveel doenlijck is haer rijckheid wis wilt neemen in acht"; en de Leidsche kamer loofde zelfs „voor 't beste Duyts" twee bloemvazen uit: een prijs, die (eere wien eere toekomt!) voor de Warmondsche kamer „Het roode Madeliefje" behaald werd door P. VAN LEEUWEN.

„Niet dan *Plat Neerlandtsch* rijmt! *Begrypen* ende *Woorden* oock na Lantswyse stelt, want Landtswyss' is Landts eer; om *Mate* noch om *Dicht* wilt gheenen *Zin* vermoorden", heette het in de oproeping, die de Vlaardingsche kamer „De Aackerenboom" bij monde van haar factor JOB VAN DE WAEL deed voor een landjuweel tegen 10 Juli 1616, waaraan zestien kamers deelnamen, van welke de Gorkumsche kamer „'t Segelbloemken" den eersten prijs won, met ABRAHAM KEMP's sinnespel in goede alexandrijnen op den regel: „Wat middel dat best dient genomen by der handt, die 't Gemeen noodichst is en vorderlickst voor 't Landt", terwijl GIJSBERT VAN HOGENDORP er door „De Rapenbloem" van Delft een spel van *Xerxes* liet vertoonen, dat niet alleen in zeer goede alexandrijnen geschreven is, maar zich ook onderscheidt door afwezigheid van alle allegorie en verdeeld is in vijf (korte) bedrijven, ieder met een „choor" of „rey" besloten, geheel en al naar de eischen van het classieke treurspel en daarvan alleen afwijkend door een epiloog, behelzende „d' uytlegging van den gantschen zin des spels". Later zullen wij nog een tweede treurspel leeren kennen van dezen GIJSBERT VAN HOGENDORP, die destijds officier van Prins Maurits' lijfwacht was, maar reeds in 1618 ons land verliet aan het hoofd van een aan Venetië te hulp gezonden Nederlandsch contingent, en vervolgens, als kolonel in Zweedschen dienst getreden, tot 1635 commandant der Zweedsche troepen te Mainz is geweest.

Uit het „Wellekoom-Spel", waarmee „De Aackerenboom" de andere kamers op haar feest begroette, zien wij, hoe zeer

de rederijkers zich gegriefd gevoelden door de bekende woorden van SCRIVERIUS, van wien hier gezegd wordt, dat hij zich „met hayr en veeren van den Pegaschen Heynst kostelyck kon stoffeeren", en wien wordt afgevraagd, of hij „haar al ghetoetst heeft, dat hy dus vuyr en vlam uutsmijt", terwijl ten slotte de aanwezige dichters met SCRIVERIUS' eigene, slechts iets gewijzigde, woorden begroet worden als „poeten, daar Nederlandt van waacht" en „tot wien met alle recht mach Redenrijckers bent en Rijmers zijn gheseght". Het ware te wenschen geweest, dat de Amsterdammers, door SCRIVERIUS zoo ver boven de anderen geprezen, hem op dezen wedstrijd in het gelijk hadden kunnen stellen, en dat de Eglentier, die ook aan dit landjuweel deel nam, daar ver boven de andere kamers had mogen uitschitteren; maar dat heeft zij allerminst kunnen doen: zij onderscheidde er zich alleen door „'t beste inkomen ofte kledinge", waarvoor zij den eenigen prijs behaalde. Daarentegen voldeed zij met spel, referein noch lied (met die van de andere kamers in 1617 gedrukt in „Vlaerdings Redenrijckbergh") ook maar eenigszins aan de verwachting, die men van haar had mogen hebben. In het spel is alles allegorie: de alexandrijnen zijn erbarmelijk, de taal is niet eens zuiver: provincialismen en zelfs bastaardwoorden ontbreken niet. Voor den dichter is het maar goed, dat wij zijn naam niet kennen.

Dat het sinnespel, ook in den tijd waarin het classieke drama zich juist in Amsterdam baan begon te breken, bij de leden van de Eglentier nog niet als verouderd beschouwd werd, blijkt ook uit het „Spel van de Rijcke man", in 1615 meermalen gespeeld bij gelegenheid van de loterij, die er toen voor het Oude-mannen- en vrouwengasthuis gehouden werd. Na eene voorrede, door den Amstelgod, Amsterdam en de Vaderlijcke Zorghe uitgesproken om tot milde gaven op te wekken, en het voorlezen van den korten inhoud in proza van het spel wordt daarin de gelijkenis van den rijken man allegorisch voorgesteld, met inlassching van drie reien en, tegen het einde, van een grappig tooneel: het optreden van een blufferigen dokter, die met een vloed van potsierlijk Latijn den rijken man nog tracht te redden van den dood, welken hij zich door zijne overdaad op den hals heeft gehaald.

Tot den vermakelijken indruk van dit tooneel zal zeker niet weinig hebben bijgedragen, dat men den dichter zelf algemeen als dokter kende, want het was Dr. SAMUEL COSTER, die dat sinnespel had gedicht en die destijds met CORNELIS JACOBSZ. VAN CAMPEN, LAMBERT LAMBERTSZ. en HOOFT den meesten invloed in de kamer had. Zijn vader, Adriaen Lenaertsz. Coster, had zich indertijd bij den beeldenstorm geweerd, bij Heiligerlee gestreden, naar Emden de wijk genomen en na zijn terugkeer in Amsterdam korten tijd aan de Oude Kerk het ambt bekleed, dat hem zijn naam schonk, om dan verder tot aan zijn dood in 1595 aan het hoofd der stadstimmertuin te staan. De jonge COSTER had dus geuzenbloed in de aderen en zou dat levenslang niet verloochenen. Zijne medische studiën begon hij te Leiden eerst in zijn achtentwintigste jaar (hij was 16 Sept. 1579 geboren) en, drie jaar later gepromoveerd, vestigde hij zich in zijne geboortestad, waar hij in 1613 tot geneesheer van het St.-Pietersgasthuis en vervolgens ook van het tuchthuis werd aangesteld: een ambt, dat hij negen en veertig jaar lang tot drie jaar vóór zijn dood met eere heeft bekleed.

In 1612 trad hij, voor zoover wij weten, voor 't eerst in de kamer „In Liefd' bloeyende" als dichter op met zijne klucht van *Teeuwis de boer*, en in de drie jaar, die er op HOOFT's herschikking van de Kamer volgden, was hij de bedrijvigste van al hare leden, samen met den vroolijken schilder GERBRAND ADRIAENSZ. BREDERO, die zich eerst in 1613 onder de leden der Kamer schijnt te hebben laten opnemen, maar van wien reeds sedert 1611 door het Eglentiertje tooneelstukken waren vertoond. HOOFT, COSTER en BREDERO vormden de hoogst begaafde trits, die met een groot aantal tooneelstukken in weinige jaren de voorspelling van SCRIVERIUS heeft vervuld, dat een nieuw Parnas uit het Amsterdamsch moeras zou verrijzen.

IX.

Het classieke treurspel: Hooft en Coster.

Met HOOFT doet het classieke treurspel zijne intrede in onze letterkunde, ofschoon niet terstond in den nauwkeurig om-

schreven voren, dien de aesthetici er voor aannamen, noch naar geheel hetzelfde type, waarin het ons gewoonlijk voor den geest staat. Ook HOOFT zelf kwam dat type eerst langzamerhand meer nabij. Zijn eerste stuk, *Achilles en Polyxena*, dat misschien reeds van voor zijne Italiaansche reis dagteekent, maar dan na zijne reis gewijzigd zal zijn, en dat blijkbaar geschreven is onder den indruk van de door hem op school gelezen stukken van Seneca, is van deze eene redelijk getrouwe copie door onderwerp, monologischen aanhef, verdeeling in vijf bedrijven of „handelingen" met koren, die echter meestal midden in de bedrijven optreden, en een vijfde bedrijf, dat, den strijd van Ajax en Ulysses om de wapenrusting van Achilles volgens de Metamorphosen van Ovidius ten tooneele voerend, eigenlijk eene toegift is nadat de hoofdhandeling is afgesloten, en eindelijk ook door vrije vertaling of navolging van enkele gedeelten uit Seneca's tragedies.

Zijn tweede stuk, van 1602, [*Theseus en*] *Ariadne*, vertoont dezelfde punten van overeenkomst met de stukken van Seneca, behalve dat het slot noodzakelijk tot de handeling behoort. Het onderscheidt zich echter gunstig van HOOFT's eersteling, doordat het minder schoolsche namaak is en meer uit 's dichters eigen denken en gevoelen is voortgekomen, zoodat dáár, in eene zóó bij ons nog nooit gehoorde poëtische taal, een hartstocht aan het woord is, die in eene vroegere periode onzer letterkunde te vergeefs zal worden gezocht. Het verdient dan ook niet met die geringschatting te worden beschouwd, waarmede er gewoonlijk op wordt neergezien, in navolging trouwens van HOOFT zelf, die zijne beide eerstelingen later afkeurde, vermoedelijk omdat zij toen niet meer voldeden aan alle eischen, die hij allengs aan het classieke treurspel was gaan stellen.

De *Ariadne*, want zoo noemde hij zelf het stuk, is, evenals vele stukken van Seneca, een treurspel van godenwraak. De Zonnegod had de liefdesverhouding van Venus en Mars verklapt en de Liefdesgodin, verbonden met de Kuischheid, die de geheimen der liefde niet geopenbaard wil zien, had zich gewroken door de dochter van den Zonnegod, Pasiphaë, die met Minos, den koning van Creta gehuwd was, in schaamteloozen hartstocht te doen ontvlammen voor een stier en moeder

te doen worden van het verschrikkelijk monster, den Minotaurus, nu in het Labyrinth opgesloten en met menschenvleesch gevoed. De Atheners, door Minos in den strijd overwonnen, waren verplicht jaarlijks eene schatting van zeven jongelingen en zeven jonge meisjes naar Creta te zenden, om daar aan den Minotaurus prijs gegeven te worden. Jaren heeft dat geduurd, maar eindelijk kan Theseus, de zoon van den Atheenschen koning, dat niet meer verdragen en hij besluit zelf mee te gaan naar Creta om den strijd met het monster te beproeven en zóó zijn volk van deze plaag te verlossen, want het heil van zijn vaderland gaat bij hem boven alles, en als vorst acht hij zich den eersten staatsdienaar: „een ijder borger is een dienaer van sijn heer, maer ijder heer is knecht van sijn gemeente weer."

Dat is de grondtoon van den koorzang, in het midden van het eerste bedrijf aangeheven, als Theseus in Creta aan wal is gekomen, waar hij beleefd wordt ontvangen door Deucalion, den zoon van Minos, die hem naar zijn vader begeleidt. Deze toont zich een rechtvaardig en wellevend koning en raadt hem aan, van zijne al te gewaagde onderneming af te zien, maar natuurlijk te vergeefs: Theseus is met zijne lotgenooten naar Creta gekomen en zal alleen met hen behouden terugkeeren of met hen het leven verliezen.

Met het „tweede deel" treedt Ariadne, Minos' dochter, zelve op. Zij heeft Theseus bij den maaltijd ontmoet en is in eene razende liefde voor den zoo stoutmoedigen jongeling ontbrand, zooals zij te kennen geeft in eene lange bespiegeling, die opeens in sonnetvorm overgaat. Ook in zijn *Achilles en Polyxena* had HOOFT zich reeds van dien vorm voor eene lyrische ontboezeming bediend, ofschoon beide treurspelen overigens, op de meeste koren na, doorloopend in paar aan paar rijmende alexandrijnen met afwisseling van staand en slepend rijm geschreven zijn. Aan Corcyne, hare voedster (eene figuur die HOOFT hier in navolging van de meeste stukken van Seneca heeft ingevoerd), bekent Ariadne haar hartstocht en te vergeefs waarschuwt deze haar, wanneer zij er van spreekt, hare liefde aan Theseus zelf, in strijd met de heerschende zeden, te willen openbaren, want „onbillijck is 't gebruick," zegt zij: „ick vollich de natuur": wij, vrouwen, moeten daarin even

vrij zijn als de mannen. En mocht het blozen haar beletten te spreken, een brief bloost niet, en daarom zal zij aan Theseus schrijven. Nu klaagt het koor over de weelde en den wellust van het hofleven en spoort — aan hetgeen met Pasiphaë gebeurd was herinnerend — tot ingetogenheid aan. Intusschen heeft Theseus zich ten strijde gegord en in refereinvorm met kunstig dubbelrijm Pallas' hulp ingeroepen; maar vóór hij het Labyrinth binnentreedt, komt Corcyne hem uit Ariadne's naam den draad brengen, die hem veilig uit den doolhof moet terugleiden, en tevens den brief, waarin de prinses hem bekent, dat zij hem vurig lief heeft om zijn moed en zijne edele gezindheid en met hem wenscht te leven en te sterven. Wat hij verneemt schijnt hem een droom, maar deze zoete bekentenis, hem gedaan even vóór het oogenblik nadert dat over zijn leven zal beslissen, kan hem niet geheel ongevoelig laten. Zelfs wordt zijn moed verhoogd door de gedachte, dat hij moet zorgen zich „de gift van d'edele vrouw" waardig te toonen.

Een nieuw bedrijf.... en Theseus heeft den Minotaurus verslagen. Aan het hoofd van eene schaar van jonge lieden treedt Ariadne den overwinnaar tegen en zingt hem ter eere een zegelied; maar ook het koor heft een reizang aan, waarin wel gejubeld wordt over den dood van het monster, door dollen hartstocht verwekt, maar tevens met angst wordt gesproken van Ariadne, de dochter eener wellustige moeder, die zich zelve zoozeer vergeet, dat zij zich den overwinnaar aanbiedt en in haar blind vertrouwen op hem schande over zich zelve en haar geslacht zal brengen. Zij spreekt vervolgens met Theseus af, dat hij haar aan haar vader zal ontschaken; maar een voorgevoel van zijne ontrouw komt reeds nu bij haar op.

Met het „vierde deel" wordt de handeling naar Attica overgebracht, want de classieke wet der eenheid van plaats, die ook door Seneca zelf niet altijd in acht genomen is, wordt hier evenmin gehandhaafd als die der eenheid van tijd. De veldgodin Aegle, Theseus' geliefde vóór zijn vertrek naar Creta, gevoelt te dieper hare verlatenheid, wanneer zij om zich heen in de wereld alles zijn gewonen gang ziet gaan: daarover klaagt zij in een lied; maar het ergste is, dat zij, de godin, die haar hart aan een sterflijk mensch geschonken heeft, nu gevaar loopt den geliefde voorgoed te verliezen. Alle godde-

lijke tooverkunsten, waarover zij beschikt, wil zij aanwenden om Theseus aan de bekoring van Ariadne te onttrekken. Daartoe roept zij uit de onderwereld de duistere machten van Hecate op, die haar de verschrikkelijke wraakgodin Alecto toezendt. In Aegle's gedaante moet Alecto aan Theseus verschijnen om hem aan zijne vroegere liefde te herinneren. Dergelijke toover-, spook- en droomtooneelen, waarbij de booze geesten uit den afgrond komen „opdonderen", behooren tot de geliefkoosde middelen, waarmee Seneca zijne theatereffecten bereikt, en dat het Seneca was, die HOOFT hier het dichten van dit Alecto-tooneel ingaf, blijkt o.a. hieruit, dat verscheidene versregels in dit tooneel vrije vertaling uit Seneca's treurspelen zijn. Intusschen jammert het koor over de ongestadigheid van het lot, nu door Ariadne's ontvluchting aan het hof te Creta alles in rep en roer is. Met een „Wee Theseus, Theseus wee!" wekt Alecto in Aegle's gedaante Theseus uit den slaap, waarin hij te Naxos aan de zijde van Ariadne uitrustte van het minnespel. Hij heeft zich door Ariadne's hartstochtelijke toewijding laten betooveren, en diep gevoelt hij nu zijne ontrouw aan Aegle: „'t vuyr van zijn begraven minne" ontvlamt opnieuw en ijlings gaat hij scheep naar Athene, Ariadne met hare voedster op het strand van Naxos achterlatend.

Met den aanvang van het „vijfde deel" ontwaakt de arme verlatene. In doodsangst zwerft zij het geheele land rond om den verdwenen geliefde te zoeken, en als alles vergeefsch is en zij zich bedrogen weet, wil zij zich uit spijt en schaamte het leven benemen, maar Corcyne, voor wie zij haar hart uitstort in bewoordingen, die den invloed van Ovidius' Heroïdes verraden, weet haar tot bedaren te brengen. Nu is dan ook de wraakzucht van Venus bevredigd. De onbescheidenheid van den Zonnegod, die het gewaagd had den sluier der liefde op te lichten, was nu zwaar genoeg gestraft in de schande, die de schaamtelooze hartstocht zijner dochter en de onbeschroomde liefdesaanbieding zijner kleindochter over zijn geslacht hadden gebracht. De oude beleediging vergetend uit medelijden met Ariadne, haar ongelukkig slachtoffer, draagt zij Cupido op met een onzichtbaren pijl het hart van Bacchus te treffen, die, als hij Ariadne daar „soo schoon en soo bedroeft" ziet zitten, in liefde voor haar ontgloeit en haar als godin ten hemel

voert. „'t Gerucht" (de eenige allegorische figuur in het stuk) vat nu in sonnetvorm de geschiedenis van Ariadne's vergoding samen en het koor eindigt met een loflied op de godheid, die „alle quaet om beter laet geschieden."

Dat het stuk in zijn geheel van Seneca's geest doortrokken is, springt duidelijk in het oog. Het meedoogenloos fatalisme, dat uit Seneca's treurspelen spreekt, verloochent zich ook hier niet, ondanks het slot, dat de Ariadne tot een „bly-eindend spel" maakt; en het Stoicisme van den wijsgeer-dichter vindt ook in Hooft hier blijkbaar zijn aanhanger. Schaamte en ingetogenheid behooren de gezellinnen der liefde te zijn: deze idee heeft Hooft in zijn treurspel willen dramatiseeren. Het drama der zeventiende eeuw is idealistisch in merg en been: dat mogen wij, die aan het uiterste realisme gewend zijn, niet vergeten. Wie in stukken zooals van Hooft en Vondel in de eerste plaats of zelfs wel uitsluitend handelingen van menschen wil zien, wier karakterontwikkeling aan alle eischen der zielkunde voldoet, kan deze stukken niet begrijpen en dus ook niet genieten; want niet om de enkele menschen, maar om de hoogere, de menschenwereld besturende idee is het te doen. Ook de rederijkers stelden in hunne sinnespelen de idee op den voorgrond, maar zij deden dat in den scholastieken vorm door personificatie van abstracties en door redeneering. Zich op eens van alle redeneering los te maken, zou zeker bij den aanvang der zeventiende eeuw nog niet mogelijk geweest zijn, en vandaar misschien dat het onder alle classieke tooneeldichters Seneca was, de bespiegelend-redeneerende wijsgeer met zijne dialectische rhetorica, die onze dichters het meest aantrok en tot navolging opwekte; maar groot was toch ook op dramatisch gebied de verandering, die de herleving der oude letteren had teweeggebracht. De idee werd nu onder dien invloed niet meer uitsluitend beredeneerd of gepredikt; de spelers waren niet meer de sprekende allegorieën van de gedachte: zij waren nu menschen geworden, sprekende en handelende in eene menschelijke samenleving, waarin soms ook de goden — maar toch altijd in menschelijke gedaante — optraden, en niet meer ieder mensch afzonderlijk was de drager eener gedachte, maar het beeld, dat zij, met elkaar samenwerkend, van de maatschappij gaven of van

eene reeks van samenhangende voorvallen (eene geschiedenis) in die maatschappij, was tevens het beeld eener idee, die den toeschouwer boven alles moest vervullen, wanneer het stuk was afgespeeld. Niet het idealisme der middeleeuwen was voorbijgegaan, maar de vorm, waaronder het zich voordeed, was anders geworden: die vorm was reëeler, en schooner zeker ook, omdat het menschenbeeld schooner is dan de allegorie en in elk geval niet uitsluitend tot het verstand, maar ook tot de zinnen, ook tot het gemoed spreekt. Die hervorming had men aan de Renaissance te danken, en bewondering mag het voorzeker wekken, dat het een een-en-twintigjarig jongeling was, die bij ons met een stuk als de *Ariadne* die hervorming kon invoeren en de nieuwe kunst tot heerschappij brengen.

Weinigen hebben in later tijd zelfs deze *Ariadne* kunnen overtreffen. Hooft zelf deed het met zijn derde treurspel, *Geeraert van Velsen*, in 1613 uitgegeven. Door er niet op te letten, dat de titel den held aanduidt, maar in Floris V den held van het treurspel te zien, heeft men zich dikwijls het juiste inzicht in dit stuk onmogelijk gemaakt. Hooft plaatste zich bij het schrijven van zijn treurspel niet op het standpunt van Melis Stoke, ofschoon hij het een en ander aan diens kroniek heeft ontleend, maar sloot zich aan bij de overlevering, zooals die voortklonk in het lied van „Geraert van Velsen" dat hij in een zijner reien navolgde en daar en elders in het stuk soms bijna woordelijk overnam. Coster had er hem het voorbeeld voor gegeven om den inhoud van een oud liedeken tot een tooneelstuk om te werken, toen hij aan het liedje „van een loosen boerman" zijn spel van *Teeuwis den boer* en aan het liedje „van Tijsken van der Schilden" zijn gelijknamig tooneelstuk ontleende. Dat zou er ook later (in 1639) Meyndert Pietersz. Voskuyl aanleiding toe geven, in zijn spel van *Ouden en Jonghen Hillebrant* het liedje „Van den ouden Hillebrant" te dramatiseeren, terwijl ook Bredero „Het daghet uyt den Oosten" tot het onderwerp koos van een spel, waarvan hij echter maar een klein gedeelte heeft geschreven en dat na zijn dood op hoogst prozaïsche manier, zoodat al het liefelijke van het lied is verdwenen en het middeleeuwsche meisje in eene volleerde coquette herschapen werd, in 1638 is afge-

maakt door MATTHIJS VAN VELDEN, die voor een ander tooneelstuk, *Calasires Sterfdagh* (1631), de stof had genomen „uyt de Historie van Heliodorus, belanghende de kuysche Vryagie van Theagenes en Cariclea."

In het oude lied nu, dat HOOFT in zijn treurspel volgde, is Geeraert van Velsen de schandelijk beleedigde echtgenoot, wiens vrouw Machtelt jammerlijk verkracht was door Graaf Floris V, die, als een overmoedig en geen verzet tegen zijne wenschen duldend tiran, het aan Geeraert betaald wilde zetten, dat deze geweigerd had 's Graven boel te trouwen of, zooals hij zeide, „zijn slete schoenen" aan te trekken. En nog een tweede onrecht had Geeraert te wreken: den dood van zijn broeder, op last van Floris onschuldig onthoofd. Wie zal er zich dus over kunnen verwonderen, dat hij ziedt van wraaklust, vooral wanneer hij, bij den aanvang van het treurspel, Machtelt's weeklachten hoort over haar verwoest levensgeluk? Maar aan die diepe smart over het verleden paart zich bij haar ook een angstig voorgevoel van nieuwe rampen in de toekomst. Zij vreest haar geliefden man te zullen verliezen, die in zijne wraakgierigheid zijn eigen ondergang te gemoet dreigt te gaan. Geeraert toch heeft om aan zijn wraaklust te voldoen „uyt het voorburch van der Helle" Twist, Bedroch en Gheweldt opgeroepen: allegorische personen, waarin onder Nederlandsche namen Seneca's wraakgodinnen ten tooneele treden; en geen wonder, want met Harman van Woerden, Gijsbert van Aemstel en andere op den Graaf verbitterde edelen heeft hij eene samenzwering gesmeed en den Graaf gevangen genomen. Hij komt hem nu op het huis te Muiden in verzekerde bewaring stellen. Machtelt's ongerustheid neemt toe: „wraeck geneest geen schennis" voert zij haar man te gemoet om hem van zijn opzet terug te houden. Hij blijft echter onverzoenlijk, ook als Floris nederig schuld bekent en zich bereid verklaart het aangedaan onrecht goed te maken. Zelfs de opoffering van „leven, staet en bloedt" zijn daartoe ontoereikend, zegt Geeraert. De goede geesten: Eendracht, Trouw en Onnooselheyt verlaten nu de aarde, waar Twist, Bedroch en Gheweldt heerschen, en worden aan de hemelpoort door een rei van engelen welkom geheeten.

Weldra blijkt het nu ook, dat „slands rust ghesteurt is en de swaerden uyt de scheeden" zijn gerukt, want het volk uit

de omstreken is te hoop geloopen om zijn landsheer uit de macht der edelen te redden. Het zal niet lang duren, of het Muiderslot zal belegerd worden. De edelen overleggen met elkaar, wat hun te doen staat. Alleen door den wettelijken weg te bewandelen zal men het volk kunnen bevredigen en den dwingeland onschadelijk maken, meent Gijsbert. De „ridderschap en de groote steden" moeten beschreven worden, zegt hij, want „by deze staet d'opperheyt" en aan haar is het, Floris te oordeelen. Ja, wel is het van ouds eene roemrijke daad geacht, zooals de rei van Amstellandsche joffren, in vrije navolging van een rei uit Garnier's treurspel „Cornélie", later zingt, „den oopenbaeren dwinghelandt met moed te bieden wederstandt, om den vaderlande 't swaerste goedt, den gulden vryheyt te bereeden", maar met het welzijn van den staat is het gedaan, als ieder meent zijn eigen rechter te mogen zijn. Wij mogen eigen leed en eigen haat niet stellen „boven liefde van 't ghemeene best", zegt Machtelt, en dat is de hooge idee, die HOOFT in zijn treurspel heeft gelegd. Geeraert van Velsen offert de rust van het land op aan zijn eigen wrok.

Toch wordt hij een oogenblik tot nadenken gebracht en stemt hij er in toe, zich er nog een nacht op te beraden, of het plan van Woerden wel goed is, om den tiran naar Engeland te schepen en in handen te stellen van den Engelschen koning en daarmee „'s lands hoocheyt aen vremdelinghen te verraeden". HOOFT wist het, hoe verkeerd het geweest was, dat onze regenten eenmaal aan den Engelschen Leycester bij den strijd met onzen tirannieken landsheer te groot gezag in onzen staat toegekend hadden. Om tot een vast besluit te komen zendt Geeraert in den nacht zijn schildknaap naar Muiderberg, waar „in verlooren hol en hegghen naer beloocken" de afzichtelijke toovenaar Timon woont. Dien moet hij raadplegen, en met echoklanken beantwoordt deze de roepstem van den knaap, Als daar toen reeds de later zoo beroemd geworden Muiderbergsche echo te hooren was dan heeft HOOFT daarvan bij zijn stuk handig partij getrokken, maar overigens waren echodichten reeds lang door de Italianen ingevoerd en dus bij HOOFT bekend.

De orakelspreuk (ook Seneca heeft ze in zijne treurspelen), die Timon den schildknaap meegeeft: „'t Is wel van hem

versint, dat hy 't sich onderwindt", is dubbelzinnig als alle orakels: „versinnen" kan beteekenen „uitdenken", maar ook „vergissen", en Geeraert geeft dat toe, maar is tevreden, dat men de woorden „ten minsten can duyden op den sin, die hem het best ghelijckt". Zij zijn niet in staat hem van inzicht te doen veranderen, evenmin als zijn voorafgaand gesprek met den Graaf, waarin Seneca's stichomythie door HOOFT zeer gelukkig is nagevolgd. Met een „Wee, Graef van Hollandt, wee, Graef Floris, wraeck! wraeck! wraeck!" was de gevangene in zijn kerker opgeschrikt door den geest van Velsen's broeder, en die verschijning had zulk een indruk op hem gemaakt, dat hij zich ten diepste voor Velsen vernederd en aangeboden had ter verzoening zijne bastaarddochter te zullen huwen. „Zy is my te waerd: ick wil haer aen gheen verraeder gheven", zoo had Velsen geantwoord. Ook die vernedering van zijn slachtoffer was niet in staat geweest zijn wraaklust tot bedaren te brengen, en, op het ergste voorbereid, kwam Floris nu tot zijne beroemde alleenspraak: „Wat is de myne een val! Hoe ver ben ick versmeten!"

Intusschen ziet men langs den Diemerdijk de Waterlanders aanrukken om hun heer te verlossen; nu moet het tot eene beslissing komen. Machtelt wordt van het Muiderslot onder goed geleide weggezonden en van hetgeen daarna gebeurt zien wij alleen het slot in het laatste bedrijf. Graaf Floris wordt zieltogend gevonden en „ontschept", zooals hij met een wonderlijk neologisme zegt, onder den welluidenden reizang der Naerders: „Hy is verscheyen, heft nu aen te schreyen, jonghers en grysen", enz. Ten slotte komt de trompetter, die hier de plaats van Seneca's bode inneemt, aan Machtelt vertellen, dat haar man bij het naderen van dichte drommen gewapenden den Graaf had doorstoken en daarop ijlings de vlucht had genomen. Zoo had hij dan, zegt de rei, wel wraak genomen op zijn doodvijand, maar eene wraak, waardoor deze, van angst en lijden verlost, „schootvrij" geworden was tegen iedereen, terwijl hij zelf en zijne vrienden „door wraekgiericheyt soo verre gheraeckt, dat zy tot onrecht haer goedt recht ghemaeckt" hadden, nu gevloekt zouden worden door alle slachtoffers van den gruwelijken burgerkrijg, die het land in vuur en vlam zou zetten en het volk in jammer en ellende zou dompelen.

Hoe het met Geeraert van Velsen zelf zou afloopen, kon bekend verondersteld worden: in elk geval kon HOOFT het niet meer ten tooneele brengen, sinds hij zich had aangesloten bij de, ook door Heinsius verkondigde, leer der eenheid van tijd. In zijne inhoudsopgave schreef HOOFT: „het Treurspel begint van den avondt nae 't vangen des Graefs, ende eyndicht in den morghen daer aen met zijn doodt ende beclach daerop volghende", of m.a.w. de handeling duurt niet langer dan een dag; want dat was door de aanhangers der classieke richting — vooral ook door Scaliger — geleerd, sinds Gian Giorgio Trissino het in 1515 ook in zijn treurspel „Sofonisba" in toepassing had gebracht, ofschoon deze leer berustte op de verkeerd begrepen opmerking van Aristoteles, dat een epos van onbeperkte lengte kon zijn, maar eene tragoedie niet veel langer dan een zonneschijn moest duren.

Werd HOOFT daardoor belet, Velsen's ondergang tot het slot van zijn stuk te maken, hij was bovendien blijkbaar gesteld op een bevredigend slot en deed daarom nu nog den Vechtstroom optreden om zijne geliefkoosde theorie te verkondigen, dat niets ter wereld te vergeefs geschiedt en niets op zich zelf kwaad is, omdat er altijd het goede uit voortkomt. Zoo zou het ook gaan met het nu door burgerkrijg verdeeld gewest, zegt de Vecht, en voorspelt dan de toekomst van het land, dat door Prins Willem van vreemde dwingelandij verlost zou worden en onder het beleid van Maurits en alle andere helden uit den Nassauschen stam zich krachtig tegen Spanje zou weten te handhaven. Zoo was ook voor Amsterdam eene heerlijke toekomst weggelegd: het zou eene bloeiende handelsstad worden, vol welvaart en vertier. Op het IJ en in de Wael zou het krielen van schepen; zeshonderd huizen zouden er in één jaar gebouwd, kerken en sluizen, ook eene beurs, zouden er gesticht worden. Met Lissabon zou het wedijveren door den oogst van de Molukken thuis te halen en om de Noord heen zou China worden gezocht, zij het ook ten koste van eene overwintering binnen den Noordpoolcirkel. En zoo zal deze steeds hooger opbloeiende stad haar verwonderlijken voorspoed nog zien toenemen, wanneer zij zich maar niet te zeer verheft op haar roem en „Maticheyt" haar in toom weet te houden. Daarom, zoo wendt zich de Vecht ten slotte tot de Amstel-

landsche joffers: „wischt uw traenen af en lijdt gheduldich desen om den naekomenden tijdt!"

Een slot zooals dit viel wel is waar geheel in den geest van Seneca, maar HOOFT kan het ook hebben afgezien aan den eersten Franschen treurspeldichter zijns tijds, Robert Garnier, die zijne tragedie „des Juifves" met eene dergelijke troostrijke profetie had besloten. Op zijne beurt werd HOOFT hierin nagevolgd door VONDEL, niet alleen in den *Palamedes,* maar ook in den *Gijsbreght van Aemstel,* die ook in andere opzichten, soms zelfs door woordelijke overeenkomst, den invloed van HOOFT's *Geeraert van Velsen* verraadt. In later tijd (1628) is HOOFT's treurspel aangevuld met een *Geraert van Velsen lijende,* door den dichter SUFFRIDUS SIXTINUS aan Samuel Coster opgedragen. Spelende om en in Leiden, behandelt dit stuk het wisselend verloop van Velsen's rechtsgeding, dat eindelijk op zijne terechtstelling uitloopt. Het volgt den trant van HOOFT's treurspel, waaraan het bovendien ook door allerlei nagevolgde uitdrukkingen herinnert, maar de reien er in zijn nauwelijks reizangen te noemen, en in strijd met den eisch der classieke dramaturgie komen er vermakelijke tooneeltjes in voor en wel naar aanleiding van de verschijning van Graaf Floris' geest, die met een „Wee Velsen, Velsen wee! vervloeckte moorder, wraeck!" optreedt, om spoedig in Geraert's kerker te verdwijnen, zoodat wij eerst later vernemen, welken indruk hij op Velsen gemaakt heeft. In elk geval was die indruk minder sterk dan bij HOOFT de geestverschijning op den Graaf was geweest, want Velsen behoudt tot het eind toe zijn trots en ondergaat zijn vonnis met de woorden van het oude lied op de lippen: „Ick ben noch de selfde man, die Graef Floris 't leven nam."

In hetzelfde jaar, waarin dit treurspel vertoond werd, had JACOB JANSZ. COLEVELT den overmoed, in één stuk, getiteld: „Droef-eyndend spel tusschen *Graef Floris en Gerrit van Velsen*" de geheele geschiedenis van den moord op den Hollandschen graaf nogmaals ten tooneele te voeren en wel op de Brabantsche kamer. Van HOOFT's treurspel wijkt het stuk in zooverre af, dat Floris' bijzit Isabella (een naam die in eene jongere redactie van het volkslied voorkomt) hier een werkzaam aandeel aan de handeling neemt. Het stuk eindigt met de terechtstelling

van Velsen, die er tot stichting der toeschouwers in de met spijkers doornagelde ton over het tooneel wordt gerold. Zes jaar vroeger had COLEVELT reeds een ander (eerst in 1634 uitgegeven) tooneelstuk geschreven, namelijk *Hartoginne van Savoyen*, een „treur-blyd-eindend spel", waarvan de inhoud door hem ontleend was aan Bandello-Belleforest's Tragische Historie: „Hoe de Hertoginne van Savoyen valschelyk beticht synde van overspel ende ter doot verwesen, verlost wert door de vromigheydt van eenen Spaenschen Ridder." Ook in dit stuk, met geestverschijning, moord en onthoofding, stelde hij zich op het standpunt van den waanwijze, die meent het zijn voorganger te kunnen verbeteren, want dezelfde stof was toen ook reeds door RODENBURG behandeld, en wel in vier stukken.

HOOFT's vierde treurspel *Baeto oft Oorsprong der Hollanderen*, dat hij in 1616 schijnt gedicht te hebben, toen hij Hugo de Groot raadpleegde over de Oudgermaansche gebruiken, die hij er historisch juist in wilde schilderen, doet m.i. voor den *Geeraert van Velsen* onder. Reeds de geheel gefingeerde geschiedenis, die geen anderen historischen grondslag heeft dan de mededeeling van Tacitus, dat de Bataven wegens een twist zich van de overige Chatten afgescheiden en tusschen Waal en Rijn een nieuw vaderland gezocht hebben, kan ons niet boeien, en dat Penta, de Vinlandsche koningin der Chatten, haar geheel onschuldigen stiefzoon Baeto verder verblijf in zijn vaderland onmogelijk maakt, na zijne vrouw Rycheldin door hare tooverkunsten (een van zelf ontbrandend vuurwerk in een hoofdtooisel) van het leven te hebben beroofd, terwijl hij zelf alleen door toevallig te laat van de jacht te komen aan den, ook voor hem beraamden, aanslag ontsnapt, wekt eer onze ergernis dan onze belangstelling. Toen het door Penta's bedrijf zoover gekomen was, dat Baeto, om veilig te wezen tegen verdere aanslagen zijner stiefmoeder, moest beslissen of hij tegen „sijn Vaeder en sijn Heer" het zwaard zou opnemen of vrijwillig in ballingschap gaan met zijne getrouwen, koos hij het laatste, want — en dit is zeker de hoofdgedachte van het stuk — beter is onrecht lijden dan onrecht doen.

Overigens zijn er in het spel ook vele treffende, aantrekkelijke, echt classieke gedeelten, HOOFT ten volle waardig. Diepzinnig zijn de wijsgeerige bespiegelingen, die wij bij het begin

van het tweede bedrijf uit den mond der priesteres Segemond te hooren krijgen, en het vaarwel door de „zoete maagschap" aan de scheidenden toegeroepen kunnen wij, evenals den beroemden rei van ballingen: „Wien sit de wreedtheidt in 't gebeent soo diep nu, dat hij niet en weent en met versleghen hart betreurt de droefheidt, die ons valt te beurt?" genieten als juweelen van poëzie.

Streng heeft de dichter zich aan de wet der eenheid van tijd (nog niet geheel aan die van plaats) gehouden, daar het stuk „begint ontrent des middernachts ende eindight met het etmael." Aan de beschrijving van Penta's tooverij heeft HOOFT blijkbaar zijne grootste kunst besteed, als bewijs van den invloed, dien Seneca meer en meer op hem gekregen had, en wel bepaaldelijk Seneca's „Medea", waarvan hij zelfs later eene vertaling ondernam, die hij echter niet voltooide. Bij de groote bewondering, die, naar het schijnt, algemeen voor dit stuk van Seneca heeft geheerscht, mag het zeker bevreemding wekken, dat wij er eerst in 1665 in de *Medea* van den Gorkumschen dichter JACOB KEMP eene volledige vertaling van ontvingen.

De minst classieke zijde van Seneca's treurspelen, de tooverijen, verschijningen van helsche geesten en droomverschijningen, die ook Shakespeare aan den Romeinschen dichter ontleend heeft, schijnt HOOFT in hem het meest te hebben aangetrokken, maar dat had hij te onzent met anderen gemeen. Ook zijn vriend SAMUEL COSTER maakte er ruim gebruik van in zijne *Polyxena,* zijn eerste treurspel naar ik vermoed, schoon er geene oudere uitgave van bestaat dan van 1619. Het heeft ten deele denzelfden inhoud als Seneca's „Troades" en schijnt ook iets aan Euripides' „Hekabe" ontleend te hebben. Wij vinden er eene verklaring in van ongewone hemelteekenen, de bedriegelijke nabootsing eener geestverschijning (van Achilles aan het Grieksche volk), twee werkelijke geestverschijningen (beide van den vermoorden Polydorus aan zijne moeder Hecuba). Toch komt Seneca's invloed op COSTER vooral uit in een ander opzicht, waarvan bij HOOFT (en gelukkig!) nog geene sprake behoefde te zijn, namelijk in zijne navolging van Seneca's jacht op al wat gruwelijk en bloederig is: iets waarin COSTER en zijne latere navolgers den Romeinschen

dichter nog verre overtroffen hebben, zoodat het wel schijnt, alsof door onze eerste classieke treurspeldichters vooral in het huiveringwekkende het wezen van het tragische werd gezocht. In de *Polyxena* wordt Hector's zoontje Astyanax voor de oogen zijner moeder Andromache door Ulysses van een toren neergesmakt, wordt Hecuba's jongste zoon Polydorus door den Thracischen koning Polymnestor, aan wiens hoede hij was toevertrouwd, gedood en in zee geworpen, wordt Polyxena op het graf van Achilles gedood en in stukken gesneden en worden aan Polymnestor door Hecuba de oogen uit het hoofd gekrabd, zoodat hij het besterft, waarna Hecuba gesteenigd wordt: en dat alles voor de oogen der toeschouwers, die wel sterke zenuwen moeten gehad hebben, om zoo iets te kunnen aanzien.

Trouwens hunne tijdgenooten in Italië en Frankrijk zagen niet minder gruwelen op hunne tooneelen, waartoe Giambattista Giraldi Cinthio, de schrijver van den bloederigen novellenbundel „Hecatommiti", in 1541 met zijne tragedie „Orbecche" en in 1543 met zijne „Altile" het voorbeeld had gegeven. Ook mag niet vergeten worden, dat men destijds, om zich in het leven niet geheel misplaatst te gevoelen, wel wat hardvochtiger moest wezen, dan wij nu zijn. Zelfs in ons land waren onder de toeschouwers van COSTER's *Polyxena* de ouderen zelf getuigen geweest en hadden de jongeren door ooggetuigen hooren vertellen van even groote gruwelen, in de werkelijkheid geschied tijdens Alva's bloedige landvoogdij. Men kon daarom met minder ontroering het vertoonen van ontzettende misdaden aanzien, als men maar de voldoening had, ze op nog ontzettender wijze gestraft of gewroken te zien. Dat vond men zelfs stichtelijk en leerrijk als afschrikwekkend voorbeeld.

Niet minder afgrijselijk dan de *Polyxena,* maar in zijne afgrijselijkheid met talent samengesteld, is het hoofdtooneel van COSTER's tweede treurspel *Ithys* (van 1615), eene bewerking (onder den invloed van Seneca's „Thyestes") van de afschuwelijke episode uit Ovidius' Metamorphosen, die ons verhaalt, hoe de Thracische koning Tereus, na Philomela verkracht te hebben, haar de tong uitsneed om haar te beletten de misdaad te verraden, maar hoe zij op een borduurwerk het gebeurde afbeeldde en zoo hare zuster Progne, Tereus' echtgenoote, op de hoogte

der zaak bracht, waarop deze aan den vader haar en zijn eigen kind Ithys, als wildbraad toebereid, voorzette, met dit gevolg, dat de koning, na zich aan het vleesch van zijn zoontje vergast te hebben en dat uit Progne's mond tot zijne ontzetting te hebben gehoord, eerst haar en vervolgens ook zichzelf van het leven berooft.

In dit stuk echter hebben wij niet eene geheele reeks van bloedige daden, zooals in de „Polyxena", en bovendien speelt dit treurspel te midden van de idyllische omgeving eener pastorale met verschillende niet onverdienstelijk bewerkte herderstooneeltjes, waarbij de liefde natuurlijk schering en inslag is en waarbij HOOFT's „Granida" blijkbaar aan COSTER voor den geest stond. Alles in het stuk is vol leven en beweging, vol zang en spel en dans, zoodat er van het eerste gedeelte eene zekere bekoring moet zijn uitgegaan; maar daardoor maakt dan ook het gruwelijk slot te grooter indruk en komt de tegenstelling van het lieflijke, sterk geïdealiseerde dorpsleven met het onder statige vormen zoo barbaarsche leven in de hofkringen te duidelijker en treffender uit. Daar het stuk voor een groot deel eene pastorale is, verschilt het in zijn bouw tamelijk veel van den classieken treurspelvorm; maar toch legde COSTER van zijn classicisme getuigenis af door ten sterkste af te keuren, dat de uitgever van den eersten druk buiten zijn weten eene „boertighe clucht van twee personagiën, te weten een Quacksalver met sijn knecht", die niet van hem was, had ingevoegd in het tooneel van den gruwelijken maaltijd. Dat het tragische niet met het comische mocht vermengd worden, was eene der leerstellingen van de classieke richting, en hier was zeker zulk eene vermenging al zeer ongepast.

Van COSTER's derde treurspel, *Iphigenia* (van 1617), is op te merken, dat de bouw er van, meer dan van COSTER's andere stukken, aan de eischen van het classieke treurspel voldoet, en dat hier de kracht meer in de redeneering gezocht is, dan in effectbejagende gruwelen, daar zelfs het offer van Iphigenia alleen een schijnoffer is. Vooral als hekelend treurspel had het stuk groote beteekenis, doch daarop komen wij later terug.

Door COSTER's *Ithys* te zien vertoonen was de uit Engeland overgekomen WILLEM DE BAUDOUS na slechts korten tijd in ons

land te hebben doorgebracht van rijmlust bevangen geraakt, en toen hij na een paar jaar van vruchtelooze dichtoefeningen „onder andere Historiën (soowel Fransch als Duytsch) de treffelijcke historiën (ofte treurspelen) van den vermaerden Poët (ofte Rijmschryver) Robert Garnier" had gevonden, koos hij van deze de tragedie „Antigone" (van 1581) ter vertaling uit. Als „tragedie, ofte treurspel van *Edipes en Antigone*" gaf hij die vertaling in 1618 in 't licht, maar hij was bij het overbrengen tamelijk vrij te werk gegaan en had „het soo hier ende daer wat verandert om op de Nederduydtsche manier best te voeghen". Zoo had hij de koren weggelaten en er een gevecht van „Polenies" en „Eteocle" ingevoegd, waaronder werd „getrommelt ende gheblaesen op trompetten", zoodat er eene geheele vertooning van gemaakt was. In het derde bedrijf bracht hij ook „een vertooninge, hoe de Coninck Creon gekroont wort", en eene andere van de in het gevecht verslagenen, waaronder „Polenies", wiens lijk Antigone komt opzoeken om het te begraven. In den trant van BREDERO, dien hij in de voorrede als een „sinrijck Rijmer" prees, liet hij ook eenige comische personages optreden. Door dat alles ontnam hij aan het stuk grootendeels het classiek karakter, dat de stukken van Garnier kenmerkt.

Toch meende ik het niet met stilzwijgen voorbij te mogen gaan, omdat het in Noord-Nederland het eenige treurspel was, dat met eenig voorbehoud de vertaling kan heeten van een stuk van Garnier. Wanneer deze eenigen invloed op onze tooneeldichters geoefend had, zou ons dat zeker niet hebben behoeven te bevreemden, al zou daardoor de invloed van Seneca, die ook Garnier's voorbeeld was, slechts versterkt zijn geworden; maar ofschoon men gerust mag aannemen, dat zijne treurspelen hier niet geheel onbekend geweest zijn en wij dat zelfs reeds bij het bespreken van HOOFT's *Geeraert van Velsen* hebben opgemerkt, is men er nog niet in geslaagd, overtuigende bewijzen van navolging zijner treurspelen aan te voeren, zelfs niet van zijne „Juifves", waarmee VONDEL's *Hierusalem verwoest* slechts schijnbaar eenige overeenkomst vertoont.

Zoo groot als in de achttiende eeuw de invloed van het Fransche tooneel op het Nederlandsche is geweest, was die invloed in het begin der zeventiende eeuw zeker niet.

Seneca was toen, naast het schooldrama, voor onze tooneeldichters het voorbeeld, en voor de meeste was Seneca het zelfs alleen middellijk door HOOFT, die voor alle jongere dichters de schier onovertrefbare voorganger werd. Geheel naar waarheid had de uitgever van zijn eerste treurspel in 1614 hem reeds „'t Hooft van de poëten t'onsen tijden" genoemd, terwijl in hetzelfde jaar de uitgever van de *Ariadne* had gezegd: „Gheen wonder is het, dat ick hem het Hooft ofte d'Ere noeme van de dichteren onses Vaderlands, ja van onser Ewe, die van de voorgaende de eerste, ende van de volghende de beste is, welcken oyt bestonden de verscheyden colueren, soete betreckselen (bekoorlijkheden), eygentliicke bewoordinghe der ouwling naemhaftighe dichteren in ons Moeders tale uyt te drucken".

Reeds in 1616 nam de dichter, die voor het landjuweel te Vlaardingen het spel van de kamer „de Sonnebloem" te Ketel vervaardigde, verschillende versregels letterlijk uit HOOFT's *Geeraert van Velsen* over. De Vlaardingsche dichter JOB VAN DE WAEL volgde in 1619 met zijn *Spel van David en Goliath* op HOOFT's voorbeeld de classieke tooneelwetten door het spel te doen beginnen „'s morgens met het kriecken van den daghe" en te doen eindigen „des andren daeghs daeraen", zooals hij uitdrukkelijk te kennen geeft; en achter de inhoudsopgave van ABRAHAM KEMP's „Droeff-eyndich spel van den *Moordt van Sultan Osman*", dat in 1623 eene opzienbarende gebeurtenis van het vorige jaar volgens een toevoegsel tot de vertaling der „Tragische Historiën" van Bandello te Gorinchem ten tooneele voerde, werd aangeteekend: „Een saecke is oock aenmerckens weerdich, dat al tghene in dit spel (betreffende de gheschiedenisse) verhandelt wort (behalven d'uytlegginghe van Osmans droom ende weynich anders), ghebeurt is binnen XXIIII uren: 't welck by de Oude Poeten voor uytmuntich gheacht ende by den wijdtberoemden Hollantschen Dichter Pieter Cornelisz. Hooft in zijn Gerardt van Velsen achtervolcht is".

In de opdracht van het „*Haerlemse Belegeringhs* Treur-Bly-Eynde-spel" van 1619, door het lid van de Haarlemsche „Wyngaertrancken", GOVERT VAN DER EEMD, wees de dichter op HOOFT als zijn voorbeeld en toonde hij ook op verschillende wijzen zijne navolging o.a. door op het eind den Tijd

te laten optreden om Haarlems toekomst te voorspellen op dezelfde wijze als de Vecht een tafreel van Amsterdams toekomst had opgehangen. Een ander treurspel van VAN DER EEMD, de *Sophonisba* van 1620, geheel in classieken vorm door de verdeeling in vijf bedrijven, alle met een reizang besloten, levert nog sterker bewijzen van HOOFT's invloed. Het „Wee, Masinissa, wee! wee, booswicht!" door Sophonisba's geest uitgegalmd, doet ons zien, hoe stereotyp toen reeds de door HOOFT ingevoerde geestverschijningen geworden waren. In JAN VAN ARP's *Helvaert van Juno* (lees: *Ino*) van 1631 komt de geest van Phrixus op met een „Wee, Graef Brusarta, wee! wraeck, moorder!" en in GEERAARDT BRANDT's *Veinzende Torquatus* van 1645 wordt de dwingeland Noron alweder door de geesten met een „Wee, Noron, Noron wraeck!" vervolgd, zoodat ten slotte al dat weegeroep der geesten wel op de lachspieren der toeschouwers moet gewerkt hebben, als zij ten minste trouwe schouwburgbezoekers waren. Zelfs nog in 1656 beriep zich JAN BARA in de voorrede van zijn treurspel *Galteno en Alimene* op HOOFT tegen hen, die toen beweerden, „dat het niet geoorloft en zoude zyn, geesten op een Tooneel te doen komen." Zoo was HOOFT dan voor de tooneeldichters van het geheele land het hoogste gezag geworden, om dat nog lang te blijven.

Treurspelen in classieken trant, naar het model van Seneca en vooral van Hooft en Coster, zagen dan ook meer en meer het licht. In 1621 droeg M. SNOUCKAERT VAN SCHOUWENBURG met zijne beide treurspelen *Procris* en *Aiax* de goedkeuring van Daniël Heinsius weg, die een lofdicht op hem maakte, evenals op zijn eigen neef JACOB VAN ZEVECOTE, toen deze in 1626 een treurspel *Belegh van Leyden* had gedicht, in 1630 door een *Ontset van Leyden* gevolgd. In beide stukken bestaat het eerste bedrijf uit niets anders dan eene lange alleenspraak (van „Den Vrydom" en „De Vryheit"), met een reizang besloten; en de andere bedrijven, die eigenlijk „geschiedenissen" heeten, zijn noch het een noch het ander, want er geschiedt niets en er wordt niets bedreven: alleen gedeclameerd, telkens met een reizang tot slot, terwijl eene preek van „De goddelicke Rechtveerdigheyt" het geheel besluit. Behalve aan deze allegorische wezens en aan den „Honger" worden overigens de verzen aan werkelijke belegeraars of verdedigers der stad in den mond

gelegd. VAN ZEVECOTE had reeds vroeger, toen hij nog Augustijner monnik en professor der rhetorica te Gent en Brussel was, twee Latijnsche treurspelen, *Rosimunda en Maria Stuarta* (later omgewerkt tot *Maria Graeca*), gedicht; maar nadat hij in 1623 naar Leiden was gegaan en daar (vermoedelijk ten gevolge van een liefdesstrijd, waarin hij bezweken was) de monnikskap had afgeworpen en vervolgens hoogleeraar te Harderwijk geworden was, trad hij meer als Nederlandsch dichter op, o. a. met het stichtelijke leerdicht *Verachtinge des Doots*, in 1625 uit het Latijn van zijn neef HEINSIUS vertaald, en in 1638 met *Emblemata ofte Sinnebeelden.*

Een ander dichter van treurspelen in classieken vorm (maar slechts in twee en drie bedrijven) hebben wij in G. SEVERINS VAN CVILLA, die in 1632, duidelijk onder Hooft's invloed, in zijne treurspelen van *Jason ende Medea*, en *Ceyx ende Halcyone*, verhalen uit Ovidius' Metamorphosen dramatiseerde. In 1634 verscheen van den Leidschen hoogleeraar JOAN BODECHER BENNINGH een treurspel *Dido*, waarin een deel van Virgilius' Aeneis was bewerkt in den gezwollen kouden redeneer- en declameertoon van Seneca, en in zijn bouw geheel met diens tragedies overeenstemmend, maar zonder gruwelen, geestverschijningen of tooverkunsten.

Ook een bekend vriend van Hooft en Vondel, DANIËL MOSTART, gaf een paar classieke treurspelen in 't licht, namelijk *Den Moord der Onnoozelen*, eene zeer zwakke navolging van HEINSIUS' „Herodes infanticida", en in 1640 het treurspel *Mariamne.* Daarmede echter is de reeks van classieke treurspelen der zeventiende eeuw niet afgesloten, doch meer titels van, alle toch zeer middelmatige, stukken op te geven is evenmin noodig, als het wenschelijk is de geschiedenis al te ver vooruit te loopen, daar wij toch weder tot het begin der zeventiende eeuw moeten terugkeeren.

X.

Het herdersspel: Hooft en Rodenburg.

Het classieke treurspel was niet het eenige wat HOOFT bij ons ten tooneele bracht. Uit Italië voerde hij ook de pastorale

of het herdersspel bij ons in, toen hij in 1605 zijne *Granida* voltooide: weder eene schepping van de Renaissance, die ook daarvoor natuurlijk haar voorbeeld in de Oudheid vond, maar slechts in kiem, waaruit eerst tegen het eind der middeleeuwen in Italië deze liefelijke kunstvorm zou opbloeien.

Het herdersspel is eene idylle, een tafreeltje, waarvan de naam aan Theocritus herinnert, die in den Alexandrijnschen tijd voor het eerst zulke kleine tooneeltjes uit het volksleven in welluidende poëzie afbeeldde; maar tot bucolische gedichten, tot eigenlijke herderszangen werden zij eerst gemaakt te Rome door de eclogae van Virgilius, die daarin den beurtzang van herders gebruikte, om het eenvoudige, onbedorven landleven te verheerlijken tegenover de verdorvenheid en gekunsteldheid van de groote wereld te Rome, en die in den veldzang zijner herders de wenschen en verzuchtingen ontboezemde, opgerezen uit zijn eigen gemoed, maar te beschroomd om zich onomwonden te uiten. Een lied van zielzucht naar de vervlogen gouden eeuw of naar een gedroomd paradijs met de liefde als grondtoon klonk daarmee den tijdgenoot tegen, die oververzadigd was van de genietingen der werkelijkheid en beu was van de boosheid en de beuzelarijen in de wereld om hem heen.

De Italianen hebben al in de veertiende en vijftiende eeuw deze herderszangen in het Latijn of het Italiaansch nagemaakt en door er verscheidene in een prozaverhaal tot één geheel te verbinden er den herdersroman uit doen groeien, die dan, zooals Jacopo Sannazaro's „Libro Arcadico" (1504), meestal geplaatst werd in die Peloponnesische bergstreek, die men zich als van de bedorven wereld afgescheiden, als een aardsch paradijs denken kon. Op den lateren herdersroman oefende ook eene enkele laat-Grieksche idylle, zooals de „Daphnis en Chloë", die in de herderswereld speelt, invloed, evenals Achilles Tatius' roman van „Clitophon en Leucippe". Gedurende de vijftiende eeuw echter ontstond uit de ecloga en den Griekschen roman onder den invloed der muziek een lyrisch drama, de pastorale of het herdersspel. De dramatische handeling was daarin aanvankelijk geene hoofdzaak, zooals in Adam de la Halle's zangspel „Robin et Marion". Daarvan vermoedelijk onafhankelijk, ontstonden de eerste Italiaansche pastorale opera's, te beginnen

met de „Orfeo" van Poliziano en voortgezet tot de „Dafne" van Rinuccini, die nog eene nieuwigheid was toen HOOFT Italië bezocht.

Bleef de muziek altijd een noodzakelijk bestanddeel van de pastorale, in andere herdersspelen trad toch de gesproken dialoog, hoe lyrisch ook steeds van toon, meer op den voorgrond, zooals in de meesterwerken van die soort, de „Aminta" (1573) van Torquato Tasso en de „Pastor fido" (1583) van Battista Guarini met hunne ingewikkelde intrige, die aan geheel Europa het voorbeeld gaven van dit idyllisch tooneelspel, vol van de rozegeur der alles bezielende liefde en het vog'lenkwinkeleeren der levende en levenwekkende natuur.

Niets van hetgeen de realist werkelijkheid heet is in deze spelen te vinden: werkelijkheid is noch de geschiedenis, die er in wordt afgespeeld, noch de voortreffelijkheid der personen, die er in optreden, want de herders en herderinnen, die men er ziet, zijn zelfs geene herders en herderinnen: zij dragen alleen het herderskleed uit afkeer van het hofkostuum. Eigenlijk zijn zij nauwer verwant aan de boschnymfen en stroomnajaden, en van de satyrs en faunen slechts door de meerdere reinheid van gevoel en hoogere geestbeschaving onderscheiden. Inderdaad zijn het ook deze veldgodinnen, die optreden in Giambattista Giraldi's „Egle" van 1545. Werkelijkheid is er alleen de heerlijk bloeiende natuur, die zich onder den vorm van herders en herderinnen ook in menschengestalte openbaart; werkelijkheid is er de eeuwig jeugdige, alles doortintelende liefde en de welluidende melodie der harmonische gemoedstrillingen, ruischende in de daarmee samenstemmende tonen der poëzie. Dat die werkelijkheid een eenigszins sentimenteel karakter draagt, ook in den ongunstigen zin van het woord, valt wel niet te ontkennen, maar overdrijving is nu eenmaal het zwak der poëzie. Juist daarom echter behoort de taal van het herdersspel zoo dicht mogelijk te staan bij de taal eener andere gevoelskunst: de muziek, en zijn pastorale en opera zoo nauw verwant. De minste prozaïsche, aan het dagelijksch leven herinnerende, uitdrukking zou de betoovering doen breken, die van het herdersspel moet uitgaan. Het is dan ook maar aan weinigen gelukt een in alle opzichten bevredigend spel van deze soort te maken, en in onze letteren

is het eerste, dat van HOOFT, het eenige gebleven, dat van het begin tot het einde in den toon blijft en het bewijs levert, hoe innig HOOFT deze uiting der Renaissance meegevoelde en welk een diepen indruk de Italiaansche litteratuur op hem gemaakt had.

In Tasso's „Aminta" is de herder Tirsi eigenlijk de dichter zelf. Ook in den „Pastor fido" heeft Guarini als Carino zich zelf sprekend ingevoerd, en zoo deden ook andere dichters van herdersspelen. Misschien heeft ook HOOFT zichzelf en anderen in herdersgestalte ten tooneele gevoerd, maar wie dan in werkelijkheid de Granida van Hooft's pastorale geweest zal zijn, kunnen wij slechts gissen, op gevaar van vergissen. Dat hij zelf met Daifilo het herderspak heeft aangetrokken, lijdt wel geen twijfel, en ook het herderinnetje Dorilea is misschien wel een zijner al te preutsche vriendinnetjes geweest.

Zij opent het stuk met het later zoo veel gezongen madrigal: „Het vinnich stralen van de Son ontschuyl ick in 't Bosschage; Indien dit Bosje klappen kon, wat melde 't al vryage!" Dat liedje is de volkomen weerklank van het popelend meisjes-hartje, dat het zoo gaarne eens zou willen wagen onder het loof van dat boschje, zoo gaarne haar vrijer voor trouw zou willen houden en rust aan lust opofferen...... als ze maar durfde; maar die vrijers zijn wuft, denkt zij: „niet langher als het weygheren duyrt, niet langher duyrt het minnen", en hoe haar „hartje haer ook treckt", zij is bang, want haar vrijer kon wel als de anderen zijn: „sy siet hem niet van binnen", en als het eens in dat bosschage bleef! Daarom versteekt zij zich, als Daifilo nadert, maar in de hoop, dat hij haar vinden zal. Ook hij verschijnt onder het zingen van een later zeer geliefd liedje: „Windeken, daer het Bosch af drilt, weest mijn Brack, doet op het Wilt, dat ick jaghe; spreyt de haghen en de telghen van elkaer: mogelijck schuylt mijn Nymphe daer!" En dat zij er schuilt, blijkt uit het „ritselen in de haghedooren." Zij heeft het niet kunnen nalaten, zich te verraden, en ondanks het maar half gemeende „laet staen, laet gaen!" raakt zij er niet met één kusje af.

Nu volgt er een half schertsend, half ernstig duet. Waarom is Dorilea zoo schuw van de liefde? vraagt Daifilo: de jeugd duurt immers niet eeuwig: men moet er intijds van genieten

vóór de ouderdom komt; maar zij wijst op de bloeiende natuur: „hoe vrolijck lacht het al in dese Somer-tijen!" Toch weet men, dat de gure herfstbuien eenmaal al die vroolijkheid zullen doen vergaan: moet men daarom echter het verwelken van al die bloeiende schoonheid trachten te verhaasten? En zoo doet men toch door het toegeven aan de min, die den bloei der jeugd vernielt. Schoonheid en jeugd echter, antwoordt Daifilo haar, houden op schoonheid en jeugd te zijn, wanneer zij niet als zoodanig genoten worden. Ook brengt wederzijdsche min niet anders dan wellust en blijdschap, en de geheele Natuur is juist zoo bloeiend omdat minnelust haar doordringt. Zie het vogeltje, dat van tak tot tak vliegt! Kon het spreken als een mensch, het zou uitroepen: „ick brand van min, ick brand van minnen!" En terwijl alles in het Heelal gloeït van minnevuur, „sal dan Dorileaes siel Mins krachten, groot van waerden, alleene wederstaen in Hemel en op Aerden?" Dat zijn ijdele praatjes, zegt Dorilea: zij gelooft niet aan de oprechtheid zijner liefde en is op hare hoede tegen „gheveynsde min en lichte wispeltuyricheyt", die „troonen met het soet en loonen met de suyricheyt."

Nu wordt op eens dit voorspel, dat zeer sterk, meermalen zelfs woordelijk, aan het begin van den „Pastor fido" herinnert, afgebroken door de verschijning van Granida, waarmee het eigenlijk spel een aanvang neemt. Mocht men naar de beteekenis van dit voorspel vragen, dan zou eene verwijzing naar Shakespeare's „Romeo en Juliet" het antwoord kunnen zijn. Ook daar is Romeo, zooals Daifilo hier, in eene door de natuur gewekte en hem geheel beheerschende liefdesstemming, waarbij het eigenlijk onverschillig is, wie zij tot haar object kiest: het toeval heeft daar Romeo de wat oudere coquette Rosalinde, hier Daifilo de preutsche Dorilea tot het voorwerp van dien onbepaalden minnelust doen kiezen, maar wanneer Juliet verschijnt, dan is Rosalinde vergeten en opeens die onbepaalde neiging voorgoed gevestigd en in ernstige liefde overgegaan. Zoo ook hier bij Daifilo. Het voorspel heeft alleen moeten toonen, dat in Daifilo's gemoed alles was voorbereid, om het plotseling ontstaan eener zoo heftige, alles opofferende liefde mogelijk te doen zijn, terwijl bovendien de toeschouwer door dat voorspel gewonnen is voor de bekoorlijkheden van het

landleven, zoodat Granida's voorkeur daarvoor boven het leven aan haars vaders hof hem niet meer behoeft te bevreemden.

Granida, die, op de jacht van haar gezelschap afgedwaald, een dronk bronwater aan Daifilo vraagt, heeft in zijne eenvoudige vriendelijkheid eene tot dusver door haar nog nooit gevoelde bekoring ondervonden, evenals in het leven dier eenvoudige herders, die de natuur volgend zonder eenige moeite dezelfde lusten vinden, welke aan het „lustsoeckend hof ontvlien." Terwijl zij dat ook zegt, staat Daifilo als betooverd vóór haar. Zij schijnt geene aardsche maagd, maar veeleer eene godin te zijn, en als zij afscheid genomen heeft met de verzekering, dat hij op haar altijd zal kunnen rekenen, indien hij soms toevallig aan het koninklijk hof van Perzië hare hulp mocht noodig hebben, is hij niet meer te houden: hij wil zijn, waar zij is, ademen waar zij ademt, en haar dienen in alles, waarin hij dat zal kunnen. Dorilea waarschuwt hem; zij meent, dat het hofleven hem aantrekt en dat hij in plaats van „een jonck hoveling een oudt schoveling" zal worden, maar niet begrijpende wat hem drijft, kan zij hem ook niet weerhouden. Als zij hem spijtig ziet heengaan, zal zij wel hebben teruggedacht aan zijne woorden: „Die gheboden dienst versmaet, wenscht er wel om als 't is te laet."

Aan het hof aangekomen, treedt Daifilo in dienst van den Perzischen edelman Tisiphernes, die kans heeft Granida's hand te verwerven en hem dus kans geeft voortdurend in hare onmiddellijke nabijheid te zijn. Meer dan haar te mogen bewonderen en vereeren verlangt hij niet, want hij heeft haars „lichaems schoonheyt" meer lief, dan het lichaam harer schoonheid. Zielsgemeenschap met haar is zijn hoogste wensch. Of Tisiphernes haar tot echtgenoote zal erlangen, hangt van omstandigheden af. De koning, haar vader, toch heeft te kiezen tusschen den wijzen en edelmoedigen Perzischen edelman en den trotschen, opvliegenden koning der Parthen, Ostrobas, die beiden dingen naar hare hand, maar alleen als middel om troonopvolger te worden. Het is eene politieke quaestie. Tisiphernes is een invloedrijk Perziaan, die zijn land niet onder de heerschappij van een vreemdeling wil zien. Ostrobas is de vreemde dwingeland, die dreigt met oorlog te zullen

winnen wat hem niet in vrede geschonken wordt. Als beiden elkaar aan het hof ontmoeten, komt het tusschen hen tot een hevigen woordentwist, die er mee eindigt, dat de opbruisende Ostrobas zijn mededinger tot een tweegevecht uitdaagt.

Granida gevoelt zich te midden van dat alles ongelukkig: het schijnt, dat zij in haar verheven rang slechts te gebieden heeft, maar zij is de ergste slavin: zij moet tot man nemen wien anderen uit weinigen voor haar zullen uitkiezen; en aan een eenvoudigen herder mag zij zelfs niet denken; en toch deed zich, toen zij Daifilo aan het hof terugzag, „de schier heel uytghedoofde kracht van het begraven vier" opnieuw gevoelen, dat haar doortinteld had bij hunne eerste ontmoeting in den liefdewekkenden Lentetijd; en hooger nog vlamt dat liefdevuur op, als zij van haar balkon af, maar voor Daifilo verborgen, zijne teedere liefdesontboezeming heeft afgeluisterd. Daifilo biedt nu zijn heer aan, in diens wapenrusting met Ostrobas te strijden. Hij heeft er zijn leven voor over, om Granida voor een huwelijk met dezen geweldenaar te bewaren, en mocht hij in dien strijd vallen, dan zou Tisiphernes immers opnieuw tegen hem kunnen optreden. Zoo waren er twee kansen voor één om te overwinnen; en op dien practischen grond neemt Tisiphernes het aanbod van Daifilo aan. De liefde geeft hem moed en kracht, hij steekt Ostrobas in het tweegevecht dood, en heeft alzoo voor zijn heer de hand van Granida gewonnen. Het eenige wat hem smart is, dat hij, die haar zal bezitten, haar niet ten volle kan waardeeren.

Granida heeft intusschen een kloek besluit genomen. Verzekerd van Daifilo's onbaatzuchtige liefde, ontbiedt zij hem bij zich en zegt hem, dat zij het hof wil ontvlieden en voor den vorstelijken luister het eenvoudige, gelukkige herdersleven verkiest. Hij zal haar dan op eene afgesproken plaats vinden en hare voedster zal wel eene oorzaak van haar verdwijnen kunnen uitdenken. Overweldigd van geluk, hoort Daifilo haar aan en „wat u belief gheschie" is zijn eenig antwoord.

In zonnegloed is Minerva met de negen Muzen verschenen en heeft Granida ten hemel gevoerd, om haar de bruid te maken van den God der Liefde zelf: dat heeft de voedster aan den koning verteld, en de koning gelooft het, want hij houdt te veel van zijne dochter om niet te willen of te kunnen

gelooven, dat zij die godenzaligheid waardig is. Ook de toeschouwer gelooft het verhaal, want voor de Muzen is niets onmogelijk en de Liefde is eene machtige godheid. Alleen Tisiphernes is bedroefd, want „daer leydt syn throon in d' asch!" Dat hij zich niet verheugt in Granida's geluk, is een bewijs, dat hij haar nooit innig heeft liefgehad, zegt Daifilo; en Tisiphernes, die Daifilo's stille liefde kent en hem bewondert, staat al zijne goederen en titels aan den herder af, terwijl hij zelf, het hofleven moede, besluit, zijn leven verder reizende door te brengen. Daifilo echter weigert, wat hem geboden wordt: hij neemt afscheid om weder het vroeger herdersleven te leiden. „Geen prinslijckheydt begeeren is prinslijck", zegt de koning, de edeldenkende vader van eene edeldenkende dochter.

Toch wil het Geluk, d. i. hier en elders bij Hooft de classieke Fortuna, het grillige noodlot, dat Daifilo en Granida naar het hof terugkeeren. Op aansporen van Ostrobas' geest namelijk had Artabanus, de vriend van den Parthenkoning, zich opgemaakt om wraak op Daifilo te nemen, en, de vluchtelingen opzoekend, komt hij juist ter plaatse waar zij elkander voor 't eerst weder hadden ontmoet. Granida had Daifilo daar afgewacht met de heerlijke alleenspraak: „Vaert wel scepters, vaert wel, vaert wel verheven throonen, verheven soo, dat my van uwe steylheyt yst": eene verrukkelijke ontboezeming van de teederste liefde, zooals niet alleen onze eigene litteratuur, maar zelfs de wereldlitteratuur er maar weinige heeft aan te wijzen. Maar nauwelijks was Daifilo zijn „lieve lust" in de armen gesneld, of Artabanus kwam met zijne gezellen het liefdesgeluk verstoren en de gelieven gevangen nemen. Daifilo weet zich wel weer los te rukken, maar zou hebben moeten bezwijken, indien niet Tisiphernes, die reeds op reis was gegaan, daar toevallig was aangekomen en hen had gered.

Nu blijkt het ook, wat er van de schaking aan is, maar Tisiphernes is getroffen door eene zoo zeldzaam innige en edele liefde en beweegt zonder veel moeite den koning, in het huwelijk zijner dochter met Daifilo toe te stemmen. „Groote Goden, niet om raken is de grondt van uw besluyt: 't was uw lust dit huwlijck maken, comt en voert de bruyloft uyt!" zingen de herderinnen nu, en als weerklank daarop

klinkt de rei der jofferen: „Liefd' en Min aen een vertuyt, beyde siel- en lichaems-menghers, heylighe oppervriendtschaps-strenghers, salicht Bruydegoom en Bruydt!"

HOOFT's *Granida* werd eerst tien jaar nadat het stuk geschreven en voor 't eerst vertoond was, uitgegeven, namelijk in 1615, en gaf toen aan THEODORE (of DIRCK) RODENBURG aanleiding om, in 1617, ook een lang te voren geschreven en vertoond, maar nog ongedrukt herdersspel, *Trouwen Batavier*, in het licht te zenden.

RODENBURG, wiens moeder de zuster van SPIEGHEL was, behoorde ook van vaders kant tot eene invloedrijke Amsterdamsche familie, waarvan de meeste leden tusschen 1567 en 1578 naar Noord-Duitschland hadden moeten uitwijken. In dien tijd was hijzelf geboren, volgens zijn eigen getuigenis in eene hanzestad, volgens zijn adelbrief te Antwerpen. In Italië studeerde hij eenige jaren, ofschoon hij eigenlijk voor den handel bestemd was. Reeds vóór den aanvang van de zeventiende eeuw kwam hij, vermoedelijk uit Portugal, te Londen en werd daar in 1603 agent of zaakgelastigde der stad Emden. Hij schreef er in 1601, naar hij zegt, zijn herdersspel, en nadat in 1607 Amsterdam weder zijne woonplaats was geworden, werd daar zijn spel in 1609 — naar ik vermoed door „het Wit Lavendel" — vertoond. Misschien kwam hij toen in Amsterdam met HOOFT in aanraking: in elk geval maakte hij, bij de stichting van de beurs, een Fransch versje voor dezelfde prent, waarbij het Nederlandsch gedichtje van HOOFT en een Latijnsch gedichtje van CORNELIS GIJSBERTSZ. PLEMP werd gedrukt. Slechts vier jaar bleef hij in Amsterdam, want in 1611 vertrok hij als zaakgelastigde der vereenigde compagniën van Guinea en tevens als officieus agent van Prins Maurits en de Staten-Generaal over Brussel naar Madrid en vervolgens naar Lissabon. In 1614 zullen wij hem later weer in het land terugzien.

RODENBURG's *Trouwen Batavier* sluit zich veel dichter dan HOOFT's Granida bij Guarini's „Pastor fido" aan: eigenlijk is het er eene vrije vertaling van, maar met weglating van de reizangen en enkele kleine episodes, die echter door veel langere ingevoegde stukken vervangen zijn, zoodat het reeds bijzonder lange stuk nog uitgebreider geworden is. Door echter

in alexandrijnen te vertalen heeft onze dichter er het lyrisch karakter aan ontnomen, dat het oorspronkelijke door de taalmuziek der afwisselende versmaten in zoo hooge mate bezit. Maar ook nog door eene andere wijziging aan te brengen heeft RODENBURG den poëtischen indruk zijner pastorale verstoord: door namelijk het tooneel der handeling uit Arcadië te verplaatsen naar 's-Gravenhage en het Haagsche bosch, door het verdwijnen van den hoofdpersoon Cypriaen (= Mirtillo) in zijne prille jeugd in verband te brengen met het ontzet van Leiden en melding te maken van eene rederijkersvertooning ter viering van den verjaardag van dat ontzet, waardoor hij de geheele handeling naar zijn eigen tijd heeft overgebracht. Zoo heeft hij eene zekere werkelijkheid trachten te geven aan eene handeling, die alleen in Utopia kan voorvallen of in een lang verleden, onbekenden tijd. Zoo dwingt hij ons in zijne herders verkleede Hagenaars te zien, van wie het ons dan weer zonderling voorkomt, dat zij in het Haagsche bosch menschenoffers brengen aan Diana. Vermoedelijk heeft hij daarmede trachten te bewerken, dat ingewijden (bv. Anna Rodenburg, aan wie hij het stuk opdroeg) er eene allegorie in zouden zien van gemoedsbewegingen, die den dichter zelf hadden bezield, en misschien ook gedeeltelijk van zijne eigene lotgevallen; maar dan heeft hij er zeker niet op gerekend, dat het nageslacht als niet tot de ingewijden behoorende, er wel aanstoot aan nemen moest. Bij de uitgaaf heeft hij zijn stuk „een naboots" van Guarini's herdersspel genoemd, in het midden latende, of hij eene vertaling gaf of een soortgelijk stuk; maar gaarne za' hij het laatste hebben willen doen gelooven, daar hij de namen van alle personen heeft veranderd. Zoo is bv. Montano tot Heereman verdoopt, Carino tot Vrederijck en Satiro tot Warnaer.

Ik noem alleen deze namen, omdat VONDEL ze later van RODENBURG overgenomen heeft, toen hij zijn eenig landspel, *Leeuwendalers*, schreef om daarmee den vrede van Munster te vieren. Dat de *Trouwen Batavier* juist vertoond was in het jaar, waarin het sluiten van het Twaalfjarig Bestand werd gevierd, kan zijne aandacht op RODENBURG's spel gevestigd hebben, toen hij voor eene dergelijke gelegenheid een feestspel moest maken, en dat nog des te eer, omdat hij voor zijn

landspel allerlei motieven zoowel aan den „Pastor fido" als aan den „Aminta" ontleende; maar hij ging veel zelfstandiger te werk dan RODENBURG en bleef, ook onder den invloed van Tasso en Guarini, oorspronkelijk. Wat hij uit het Italiaansch vrij vertaalde of navolgde, heeft het poëtisch waas geenszins verloren, en voorzoover Hageroos en Adelaert (de pastorale personen van het landspel) optreden, is VONDEL's stuk een wezenlijk herdersspel; maar VONDEL was veel te veel realist om zich daarbij te kunnen houden: de dorpelingen van lager rang, Govert en Warnar, die hij er heeft ingevoerd, zijn niet meer figuren uit de idylle, maar werkelijke boeren, die (o. a. in hun twist over den gedooden haan) voortreffelijke blijspeltypen mogen genoemd worden, evenals het oude moedertje Kommerijn en Blinde Wouter, de omroeper; en zoo is VONDEL's landspel, het werk van een zestigjarige, ook ondanks de heerlijke lyriek der reizangen, zooals „Wat sleipt een staertstar al ellenden en jammer na!" het „Brengt vrolijck pijnloof, groene meien!" en vooral het jubelend slotkoor: „'t Is bruiloft in de weide: 't is bruiloft op het lant!" toch geen herdersspel uit één stuk, waarin de poëtisch-idyllische toon zoo goed is volgehouden, als in HOOFT's *Granida*, het werk van een jonkman van 24 jaar.

Na zijn *Trouwen Batavier* heeft RODENBURG nog een tweede soort van herdersspel gemaakt, het *Batavierse Vryagiespel*, in 1616 anoniem uitgegeven. Duidelijk vertoont het den invloed van Antoine de Montchrestien's „Bergerie" (van 1601), een herdersspel in proza met liedjes en reizangen, waarmee de Italiaansche pastorale naar Frankrijk werd overgeplant, maar zonder de poëtische bekoring, die van Tasso en Guarini uitgaat, en die evenmin te vinden is in de latere, blijkbaar ook bij RODENBURG bekende, Fransche herdersspelen van Chrestien des Croix, Albin Gautier en anderen. RODENBURG's *Batavierse Vryagiespel*, dat de toevoeging „Batavierse" ontleend zal hebben aan de Haagsche kamer „De Batavier", die het stuk het eerst vertoonde, is echter geenszins een zuiver type der pastorale: er treden geene echte herders in op, maar heeren en dames, die zich — zooals in de oud-Grieksche romans — met een visschers- of boerenpak vermommen en, zooals Hermilio in zijne wanhopige verliefdheid, zich laten

bespotten door een vermakelijken bediende als Tyter. In nog een ander stuk, het *Mays Treur-bly-eynde Spel* van 1634 heeft RODENBURG een paar tamelijk uitvoerige lyrische episoden met dansen en beurtzangen (zelfs nabootsing van vogelgefluit, van het „koeckoecken en kievitten" van koekoek en kievit) ingelascht, die misschien nog het meest van al wat RODENBURG schreef in den toon der pastorale vallen, al is ook dáár de afstand tusschen idyllische herders en boersche dorpelingen niet altijd behoorlijk bewaard.

Vermoedelijk door HOOFT's *Granida* opgewekt, heeft ook BREDERO een herdersspel begonnen, de *Angeniet*; maar zijn vroege dood heeft hem belet dat stuk te voltooien. In 1623 is het afgemaakt door zijn vriend JAN JANSZ. STARTER, die op het eind niet onduidelijk te kennen geeft, dat Kloridon, de held van het stuk, eigenlijk BREDERO zelf is, en dat daarin eene zijner vele ongelukkige liefdesgeschiedenissen gedramatiseerd is, zoodat zijn vriend, die het stuk voltooide, zich er tevens op kon beroemen daarmee den dichter gewroken en de trouwelooze Angeniet „voor al de werelt ten toon gesteld" te hebben.

In later tijd zullen wij nog andere herdersspelen (bv. die van KRUL) aantreffen, maar groot is hun aantal in onze litteratuur niet, als men ten minste de stukken, waarin de idylle slechts gedeeltelijk of in gewijzigden vorm en met tragedie of comedie vermengd voorkomt, niet als herdersspelen meetelt. Bij den grooten opgang, dien ook hier de herdersromans maakten, en bij de voorkeur van onze schilders voor idyllische tafreelen, is dat zeker niet uit gebrek aan belangstelling te verklaren, maar veeleer uit het onvermogen van onze, meestal zeer realistische, dichters om in dit uiterst moeielijke genre iets te scheppen wat ook hunzelf kon voldoen.

Onvervalscht heeft men van de beroemde Italiaansche herdersspelen niet spoedig kunnen genieten. Wèl gaf in 1618 GOVERT VAN DER EEMD met *Den getrouwen herder uit Arcadien* eene vertaling van den „Pastor fido", maar uit de tweede hand, namelijk uit het Fransch. In 1623 vertaalde HUYGENS er een fragment van; in 1646 verscheen er wel eene volledige vertaling van, maar in proza, en eerst in 1650 zag de eerste en geenszins voortreffelijke, schoon door VONDEL in een lofdicht

geprezen, vertaling in verzen door den schilder HENDRICK BLOEMAERT het licht. In 1650 gaf SIMON INGEN in *De getrouwe herderin* de vertaling van een pendant er van, namelijk van de „Fida ninfa" van Francesco Contarini, en eerst in 1660 verscheen de eerste vertaling van Tasso's „Aminta".

XI.

De tragi-comedie: Bredero en Starter.

Eenigermate aan de pastorale verwant is de *tragi-comedie*, althans Guarini noemde zijn „Pastor fido" met dien naam, en is genoodzaakt geworden deze dichtsoort te verdedigen tegen den hevigen aanval, daarop in 1587 gedaan door den Paduaanschen hoogleeraar Giason di Nores, die eene rhetorica en poëtica schreef volgens de beginselen der classieke richting, en de tragedie streng van de comedie wilde afscheiden. RODENBURG's *Trouwen Batavier* werd, als vertaling van Guarini's stuk, even als dit door KAREL QUINA in 1609 eene „tragicomedie" genoemd.

Voor zoover mij bekend is, was de naam „tragi-comedie" (in aansluiting aan de schertsende uitdrukking „tragico-comoedia" van Plautus) het eerst gebruikt door den Italiaan Carlo Verardi voor zijn Latijnsch drama „Fernandus servatus" (in 1493 gedrukt). Het is een mengsel van Seneca's rhetoriek en beeldspraak, waarbij mythologische namen en zelfs het optreden van de Furiën niet ontbreken, met de Christelijk vrome opvatting van eene gebeurtenis uit 's dichters eigen tijd, die het onderwerp van dit spel uitmaakt, namelijk de moordaanslag op Ferdinand van Arragon en diens wonderdadige genezing door de hulp van St. Jacob. Hadde het stuk niet kunnen eindigen met de heuglijke gebeurtenis van 's vorsten genezing, dan zou Verardi het vermoedelijk eene tragedie hebben genoemd.

Zoo zeide ook VONDEL in 1612, nadat ook DUYM het woord reeds in 1600 had gebruikt, dat hij zijn „Pascha" „tragecomedischer wijse op 't tooneel" stelde, omdat de handeling met „de verlossinghe der kind'ren Israëls uit Egypten een vrolyc eynde ende ghewenschten uutghangh" nam. Hij spreekt ook van „Trage-comedie ofte Blij-eyndich-spel", en dat die

namen voor velen synoniem waren, komt meermalen uit.. Vandaar dat bij ons in een tijd, waarin men bastaardwoorden liefst vermeed, de naam tragi-comedie maar zelden voorkwam. De luitenant (later kapitein) ter zee MEYNDERT PIETERSZ. VOSKUYL noemde zoo twee zijner stukken: de „Tragische comoedi van Don Carel van Castilien" (van 1635) en die „van de Boelerende Avanturade met de kuysche Florinde" (van 1639), die beide grootendeels hunne stof ontleenden aan Marguérite de Navarre's „Heptameron"; maar zijn „Kuysche Roelandyne" (van 1636), uit dezelfde bron geput en in karakter van de beide andere niet verschillend, noemde hij een „Bly-eynde-spel", terwijl hij een vierde stuk, de „Fiameta" (van 1640), waarvoor hij ook weder gebruik had gemaakt van twee novellen uit denzelfden bundel, met den naam van „Treur-Bly-eynde-spel" bestempelde, ook door hem gegeven aan zijn „Dorastus en Faunia" (van 1637), dat één geheel uitmaakt met zijn „Bellaria en Pandosto" (van 1637). Het laatste noemt hij echter een „Treurspel", ofschoon beide stukken nauwkeurig den inhoud ten tooneele voeren van Robert Greene's novelle „Pandosto. The Triumph of Time" (1588), die tevens de bron is van Shakespeare's „Winters Tale".

Alleen omdat de „Bellaria en Pandosto" zich van de andere stukken door een droevig slot onderscheidt, noemde hij het een treurspel, maar ook aan de andere stukken had alleen op grond van het blijde einde de naam treurspel nog niet behoeven ontzegd te worden, daar immers Aristoteles een droevigen afloop niet bepaald eischte voor eene tragedie en het wezen van het tragische in geheel iets anders dan in het treurige gelegen achtte. Dat onze dichters der zeventiende eeuw eene andere opvatting hadden, blijkt reeds hieruit, dat zij „tragedie" met „treurspel" en „comedie" met „blijspel" vertaalden, en dat de vermenging van beide voor hen eene „tragicomedie" was, vooral wanneer het stuk vroolijk eindigde. Was dat niet het geval, dan werd het meestal toch nog treurspel genoemd, ook al kwamen er vroolijke, zelfs kluchtige gedeelten in voor. Zulke episodes voegden de dichters er dikwijls opzettelijk ter afwisseling als „comische intermezzo's" tusschen in navolging van de Spanjaarden, die in hunne ernstige stukken hunne „gracioso's", en van de Engelschen, die daarin hunne „clown's"

met min of meer ruwe grappen deden optreden, welke alleen bij de beste dichters in zeker verband zijn gebracht tot de handeling van het geheele stuk. De „duvelryen" uit de mysteriespelen waren er het voorbeeld van geweest, en ook de rederijkers hadden bij ons met hunne „sinnekens" eene afwisseling in den toon hunner spelen weten te brengen. Dat men er dus ook bij ons in de treurspelen gebruik van maakte, is niet vreemd, maar evenzeer is het te begrijpen, dat de aanhangers der classieke richting, die vermenging van scherts en ernst in het tooneelspel als iets onharmonisch afkeurden, aan zulke spelen het recht ontzeiden, zich „treurspelen" te noemen, ja ze alleen reeds om die vermenging als wanschepsels veroordeelden.

In het begin van de zeventiende eeuw echter was het moderne tooneel eerst in wording: de classieke richting had hare eischen nog niet in al hunne gestrengheid kunnen doen gelden, zoodat er in dien tijd nog maar alleen sprake kon wezen van stukken, die zich meer, en andere, die zich minder hielden aan de classieke vormwetten. Eerst later, toen men begrepen had, dat van alle tragische dichters Seneca de minst typische vertegenwoordiger van het classicisme was, zou men doordringen in den geest van het eigenlijk classieke, namelijk het Grieksche drama, en kon er onderscheid gemaakt worden tusschen classiek en romantisch. Voor het begin der zeventiende eeuw is die onderscheiding een anachronisme: hoogstens zou men classiek kunnen noemen wat zijne stof aan de Oudheid, en romantisch wat zijne stof aan den een of anderen modernen roman ontleende; maar als men dat doet, moet men toch wel degelijk in het oog houden, dat eene dergelijke romantische stof zeer goed in classieken vorm omgegoten kon worden, en dat ieder onderwerp uit de Oudheid vatbaar was voor bewerking in een geest, die later romantisch zou heeten, zelfs geheel afgezien van de formeele wetten van treur- of blijspel.

Romantisch dan om de behandelde stof, tragicomedies om de vermenging van droevigen ernst en triviale gekheid zijn verschillende stukken van Gerbrand Adriaensz. Bredero, met name de drie spelen, waarvan de stof door hem ontleend is aan den Spaanschen roman „Palmeryn van Oliven", te weten:

de *Rodd'rick ende Alphonsus*, in 1611 voor het eerst op de Eglentier gespeeld, in 1616 voor het eerst gedrukt; de *Griane* het eerst gespeeld in 1612, gedrukt in 1616; en de *Stommen Ridder*, in 1618 gespeeld en, na BREDERO's dood, in 1619 uitgegeven. Het eerste dezer stukken noemde de dichter zelf uitdrukkelijk een „treurspel", omdat het „hele treurspel volkomen droevigh" gemaakt werd door het slot. Door de verdeeling in vijf bedrijven, ieder, behalve het laatste, met een koor besloten, voldoet het uiterlijk aan den eisch van het classieke drama, evenals ook de *Griane*, die echter blijeindend is. In den *Stommen Ridder* ontbreken de koren. Daarentegen komen in elk der drie stukken lyrische alleenspraken en welluidende liederen voor, zooals men er gewoonlijk in de herdersspelen vindt. Met deze stemmen zij ook overeen in dit opzicht, dat de liefde er de hoofdrol in vervult, al zijn de minnaars ook geene herders, maar ridders, die de zwaarden weten te kruisen en op het tooneel meer dan één gevecht te zien geven.

In de „Rodd'rick ende Alphonsus" zijn de beide hoofdpersonen twee trouwe vrienden, die hun leven voor elkaar veil hebben, maar ongelukkig beide liefde hebben opgevat voor dezelfde jonkvrouw, prinses Elisabeth. Rodd'rick, de begunstigde minnaar, eindigt met door een misverstand Alphonsus te dooden en vernietigt daarmee tevens zijn eigen levenslust en het geluk, dat een huwelijk met Elisabeth hem beloofde. Eene slotrede geeft nog eene allegorische uitlegging van het stuk: Alphonsus is de ziel, Rodd'rick het lichaam en Elisabeth de wereld. In de „Griane" hebben wij de geschiedenis eener prinses, die eerst om trouw te blijven aan haar geliefden Florendus voor den „swarten kercker" niet terugbeeft, maar zich later door een schriklijk droomgezicht laat overhalen om een ander te huwen. Midden in het vierde bedrijf is deze geschiedenis afgespeeld en komt „de oude, maer nochtans so wacker vlugghe Tydt" op, om te vertellen, dat er twintig jaar zijn voorbijgegaan. In dien tijd is Palmeryn, het knaapje, dat Florendus bij Griane verwekt had en dat te vondeling was gelegd, tot een moedig ridder opgegroeid en in staat door zijn heldhaftig optreden in een tornooi een huwelijk tusschen zijne ouders tot stand te brengen. Dezelfde Palmeryn is de held van het derde stuk, de zich „stom" veinzende „Ridder",

die op het eind van het spel echter in gloeiende woorden zijne verontwaardiging lucht over de lafhartigheid, waarmee de Saraceensche ridders zijne geliefde Diana in het uiterste gevaar aan haar lot overlaten.

In elk van deze tragicomedies komen vermakelijke tusschenspelen voor. In „Rodd'rick" worden er twee gespeeld door Nieuwen-Haen, page van Alphonsus, in een bont livreipak, en de „dienstmaerte" Griet Smeers, die, ofschoon het tooneel in Spanje is, in plat Amsterdamsch een paar echt Amsterdamsche straattooneeltjes vertoonen, eerst eene scheldpartij, die in een vriendelijk praatje over de vrijerij overgaat, en later eene al bijzonder grovve uitnoodiging tot onbeschaamd handtastelijke boelage, waarover BREDERO zelf meende zich te moeten verontschuldigen door er op te wijzen, „dattet voor de ghemeente en 't slechte volck ghespeelt is, die meestendeel meer met boefachtighe potteryen als met gheestighe Poëteryen zijn vermaeckt". Het was er dus ingevoegd ter wille van het zoogenaamde „klootjesvolck", zonder eenig verband tot het stuk.

De „Griane" begint met een vermakelijk tooneeltje van Bouwen Langlyf, een „taback drinckende" boer „met zyn wijf, sinnelycke Nel van Goosweghen", die inderdaad in het verloop van het stuk een zeker aandeel aan de handeling nemen, daar Bouwen, als hij „moye klare ochtentmelck by de huysen heeft loopen verkoopen" en te huis gekomen zijne vrouw „van een doot kynt in de kraam" heeft gevonden, op eens den te vondeling gelegden Palmeryn hoort krijten en dan besluit, dat „mannetje" als zijn eigen kind op te voeden, zeggende, dat hij het „moerlyckenliennich uyt de Voolwyck gehaalt" heeft. In het slottooneel spelen Bouwen en Nel de hoofdrol. Zij zitten dan twintig jaar later, oud en grijs geworden, in hun keurig net huisje met elkaar te praten, als hun het bericht wordt gebracht, dat hun pleegkind „voor 's keysers dochters soon" is erkend. Bouwen is in de wolken, hij wil terstond naar het hof, waar hij nu ook wel een jonker kan worden, naar hij meent. Hoe het al „op de werelt Verkeeren kan!" zegt hij ten slotte: „Gisteren was ick ien Boer en nouw ben ick ien Edel-man."

In den „Stommen Ridder" dient het tusschenspel hoofdza-

kelijk om de dokters met hun potjeslatijn in den persoon van Doctor Gratianus te bespotten.

In een vierde stuk van BREDERO, de *Lucelle* (van 1616), komt wel geen comisch tusschenspel voor, maar aan vermakelijke grappen (van den kok Lecker-beetje) ontbreekt het niet. Met eene comische samenspraak tusschen dien kok en Jan-Neef, den knecht, eindigt het stuk ook, en dat slot is er het eenige oorspronkelijke van, want overigens is het spel eene vertaling uit het Fransch proza van Louis le Jars, die het in 1576 voor het eerst uitgaf als „tragédie en prose, disposeé d'actes et de scènes, suivant les Grecs et les Latins". In latere drukken heet het met meer recht eene „tragi-comédie", en BREDERO zelf noemde het een „Bly- en Truerspelletje". Wij zien er in, hoe een baron, die met eene lange redekaveling over de eigenschappen der liefde het spel opent, dingt naar de hand van Lucelle, de dochter van den rijken bankier Carpony, zonder haar vooraf ooit gezien te hebben. Zij weigert, onder voorwendsel, dat zij haar vader niet verlaten wil, inderdaad echter omdat zij hartstochtelijk verliefd is op haars vaders boekhouder Ascagnes, wien zij zelve hare liefde bekent, en die deze liefde beschroomd aanvaardt. „Heimelijck trouwen sy malcander", doch niet zóó heimelijk of zij worden op de daad betrapt, en Lucelle's vader, wien totnogtoe alles voor den wind was gegaan, is bij dezen eersten tegenspoed woedend. Hij kan het niet verdragen, dat hij zoo schandelijk bedrogen is en dat zijne dochter zich aan een armen visscherszoon verslingerd heeft. Aan Ascagnes, die in zijne kamer opgesloten is, geeft hij slechts keus tusschen vergif en pistool, en deze kiest het eerste, evenals Lucelle, die het haar door haar vader verschaft vergif inneemt, nadat men het lijk van Ascagnes in hare kamer gedragen heeft. Zoo is dan het hoogste liefdesgenot in rampzaligen dood overgegaan, en zouden wij een waar treurspel hebben gehad, indien niet Lekker-beetje al die akeligheid met zijne kwinkslagen had begeleid, alsof hij vooruit wist, dat alles niet zoo ernstig moest worden opgenomen. Inderdaad komt alles ook zoo goed mogelijk terecht, want een Poolsch kapitein komt daar opeens aan met de mededeeling, dat Ascagnes de zoon is van een paltsgraaf van Walachije en zich onder een schuilnaam in Frankrijk (het stuk speelt te

Lyon) had opgehouden, zooals deze zelf ook al even vóór zijn dood had gezegd. Nu heeft Carpony grooten spijt; maar de apotheker, die hem het vergif had bezorgd, komt nu vertellen, dat hij hem bij vergissing mandragora gegeven heeft, waardoor Lucelle en Ascagnes niet gedood, maar alleen in slaap gebracht hadden kunnen worden. Uit dien slaap ontwaken zij nu en hun huwelijk maakt het spel blij-eindend.

Deze stukken van BREDERO zijn de ware typen der tragicomedie en maken de afkeuring, die dit soort van drama bij de aesthetici der classieke richting vond, alleszins verklaarbaar. Toch schijnt het groote publiek, dat door de verstandiger maar taaier sinnespelen niet verwend was, er nog al behagen in geschept te hebben; ja, zelfs iemand als MARIA TESSELSCHADE, die eene vertooning van de *Lucelle* bijwoonde, verleende daaraan „een soo aandachtige en nechtigen gehoor, dat de beroerelijcke redenen, door yemant beweeglijck uytgesproken, ter nyverer siele innebraken, sulcx dat de weerslach van de wint der droever woorden ten blyen oogen met sulvere Parlen uytborsten", zooals BREDERO zegt in de „toe-eygeningh", waarmee hij het spel aan haar opdroeg.

Na BREDERO hebben nog vele anderen zulk soort van stukken bij ons gemaakt of vertaald, maar de bespreking er van zou ons te lang ophouden en ons toch niets nieuws leeren: alleen één dichter mogen wij niet stilzwijgend voorbij gaan: JAN JANSZ. STARTER.

In 1594 te Londen geboren, was STARTER negen jaar jonger dan BREDERO, met wien hij al vroeg in aanraking kan gekomen zijn, toen hij met zijne ouders, die als Brownisten gedwongen waren uit Engeland hierheen de wijk te nemen, in Amsterdam was komen wonen; maar in 1614 vertrok hij vandaar naar Leeuwarden, zette er zich als boekverkooper en uitgever neer, trad er in het huwelijk en stichtte er in 1617 eene rederijkerskamer met de spreuk: „Och, mocht het rysen!" Aanvankelijk kwam die kamer — de eerste en, naar het schijnt, de eenige in Friesland — ook tot een zekeren bloei. De Regeering stond haar het voormalige tuchthuis (vroeger de kapel van het St.-Annaklooster) af, om er in te spelen, en zelfs de Friesche stadhouder Willem Lodewijk liet zich door de kameristen bij eene feestelijke intrede met een „ wellekomst-gesangh"

van STARTER begroeten. Toen deze stadhouder in 1620 overleed, dichtte STARTER op hem, behalve een kort „treur-liedt", nog twee zeer uitvoerige „lijck-klachten", niettegenstaande diens partijgenooten reeds in het begin van 1619 hadden weten te bewerken, „dat d'Rhetorisyns het ageren voortaan opgesecht ofte verboden" werd en „dat Jan Starter met syn gesellen het gebouw van het voormalige Tuchthuis, door hen tot den gebruike van 't comediespelen ingenomen, opt spoedigste moest verlaten en ontledigen van al hunne versierselen en gereedschappen". De dartelheid der daar gespeelde stukken was den predikanten, waartoe ook de president der Dordsche synode, Bogerman, behoorde, eene ergernis geweest. In 1620 verhuisde STARTER daarop naar Franeker, waar hij zich aan de in 1585 gestichte hoogeschool als student in de rechten liet inschrijven en vermoedelijk ook weder tooneelvoorstellingen heeft gegeven of voorbereid: althans in Aug. 1621 werd daar bij Senaatsbesluit het spelen van comediën en tragediën over het algemeen verboden, ofschoon in 1623 weder speciale vergunning werd gegeven aan studenten om „eene comoedie van goede zeden" te vertoonen; doch toen was STARTER reeds weer uit Franeker vertrokken.

Voor de Leeuwarder Kamer schreef hij in 1618 twee tragicomedies; ten eerste: het „Bly-eyndich-Truyrspel van *Timbre de Cardone*", waarin, evenals in de „Lucelle", het verrijzen van eene schijndoode juffer (Fenicie) voorkomt, en dat overigens denzelfden inhoud heeft als Shakespeare's „Much ado about nothing", omdat het, soms zelfs woordelijk, zijne stof geput heeft uit dezelfde bron als Shakespeare, namelijk uit den novellenbundel van Bandello-Belleforest; en ten tweede: de *Daraïde,* waarin STARTER de wapenfeiten van Florisel van Niquee en de „ghetrouwe vryagie van Agesilan van Colchos (die als vrouw vermomd Daraïde heet) metter princersse Diane" uit de vervolgen op den roman van „Amadis van Gaulen" met enge aansluiting aan zijne bron gedramatiseerd heeft. Nederig erkende de dichter, dat hij „gheen Heynsius, gheen Hooft, gheen Bredero" was, wier „vloyende ghedicht en wel ghevoechde reden hy niet naevolghen kon dan met seer traghe schreden". Toch doen zijne beide stukken voor BREDERO's tragicomedies maar weinig onder.

Ook door de comische tusschenspelen, die in zijne stukken voorkomen, trachtte hij het voorbeeld van BREDERO te volgen. In het eerste vinden wij de „vermaeklijcke sotte-clucht van een advocaet ende een boer", waarvan het opmerkelijke is, dat de boer, die deerlijk door den advocaat gesneden wordt, „plat Friesch" spreekt, dat STARTER dus blijkbaar aangeleerd had door het te hooren spreken, want geschreven werd het reeds sedert het begin van de zestiende eeuw niet meer, en eerst eene halve eeuw later zou de Bolswarder schoolmeester GYSBERT JAPIKS het met zijne „Friesche Rijmlerye" ('t eerst in 1668 uitgegeven) weer in schrift brengen.

Blijkbaar is dit tusschenspel eene navolging van een tooneeltje uit COSTER's „Teeuwis de Boer", evenals het tusschenspel, dat sedert 1621 in het tweede stuk voorkomt, herhaaldelijk den invloed van BREDERO verraadt. Het is de inderdaad verdienstelijke klucht van *Jan Soetekauw,* een goedigen lobbes, die zijne hoogste zaligheid in koek eten stelt en niet uit vrijen durft gaan, maar door zijn moertje, Neel Snaversnel, daartoe aangepord wordt en, als hij van haar een lesje in het vrijen gekregen heeft, zijn geluk gaat beproeven bij Trijn Appelmongt. Wanneer hij bij zijn vrijstertje heeft aangeklopt, wordt hij plotseling een ander man: hij weet nu zoo aardig haar te bepraten, dat zij hem toestaat, den volgenden avond zijn bezoek te hervatten, en dan weet hij het zoover te brengen, dat het spoedig „op een schaepscheren gaen" zal, zooals hij zegt, en het noodig wordt de stilzwijgendheid van het publiek in te roepen. De grootste verdienste van deze klucht bestaat in de zotte opeenstapeling van allerlei schilderachtig-vermakelijke volksuitdrukkingen en „slordige praatjes", zooals dat toen heette, waarmee vrijer en vrijster elkaar weten te troeven, zonder dat zij er juist angstvallig op letten, of kiesche ooren er ook aanstoot aan zouden kunnen nemen. De moraal, die er uit te leeren valt, is wel wat gevaarlijk, namelijk deze: jonge menschen moeten de gelegenheid niet laten glippen.

Met de hoofdhandeling van het stuk staan deze tusschenspelen in niet het minste verband; zij konden ook op zich zelf als kluchten afzonderlijk worden gespeeld en uitgegeven, evenals STARTER's „Kluchtigh t' samen-gesang van dry personagiën": een zangspelletje van een „half-backen" vrijer, die

het er op toelegt, een meisje dronken te maken, om haar zóó te verleiden, maar in plaats daarvan zelf zóó dronken wordt, dat zijne „deurtrapte vrijster" hem deerlijk, schoon op wat al te grovve wijze, beetneemt. Hier hapert het niet aan de moraal, maar aan den vorm, waarin die verkondigd wordt. Een „kluchtigh tafelspel van Melis Tyssen", zeker voor eene bruiloft bestemd, is eene niet onaardige toespraak van een anderen „halfbacken vrijer" tot eenige meisjes, die hij een voor een te vergeefs zoekt in te pakken door het opsommen van al zijne goede hoedanigheden.

XII.

De kluchten en blijspelen: Coster, Bredero, Hooft.

De tusschenspelen van Bredero en Starter hebben ons van zelf gebracht op een vierde soort van spel: de klucht of de comedie. Dat was geen nieuw genre. Na de sotternieën der sprooksprekers hadden de rederijkers voortdurend tal van „sotte cluchten of cluyten" vertoond: schetsjes uit het volksleven, met groote aanschouwelijkheid van voorstelling. Hoe oud ook, altijd hadden zij de bekoring van het nieuwe behouden, en de voorstanders der Renaissance behoefden ze ook niet als ouderwetsch af te keuren, want de Oudheid kende ze ook, omdat het volk overal en te allen tijde hetzelfde is. Alleen kunnen tijden en volken zich in dezen onderscheiden door meer of minder kieschheid in de keus van de onderwerpen en beschaafdheid in de wijze van uitdrukken. In dat opzicht viel er van de classieken nog wel iets te leeren, vooral indien men liever Terentius dan Plautus tot voorbeeld nam; en dat de kluchten zich tot regelmatige blijspelen ontwikkelden, had men ook aan de Renaissance te danken, zeker wel het meest door bemiddeling van het schooldrama.

Van zulk een blijspel in vijf bedrijven of „deelen", ieder met eenige „uytkomsten" en met eene zekere — aanvankelijk nog tamelijk onbeholpen — intrige gaf in onze taal Samuel Coster het voorbeeld met zijn „Boere-klucht van Teeuwis de boer en mejuffer van Grevelinckhuysen", in 1612 op de kamer

„In Liefd' bloeyende" gespeeld, maar misschien voor de nieuwe Haagsche rederijkerskamer (vgl. vs. 1674) reeds gemaakt omstreeks 1607, toen de dichter als Leidsch student te Naaldwijk woonde en te 's-Gravenhage met zijne eerste vrouw, Josine Albrechts van Leuningen, huwde. Het oude liedje van een loozen boerman verschafte aan COSTER de stof, die hij met veel vernuft en niet zonder vinding tot een uitvoerig tooneelstuk heeft verwerkt.

Wij zien in dit stuk Teeuwis, een slimmen boer, die wat al te veel op zijn gemak en op het vrouwvolk gesteld is, op een met twee flinke paarden bespannen wagen brandhout naar Den Haag brengen, in gezelschap van Keesje, zijn zoon, hem door moeder-de-vrouw meegegeven om een oogje op zijn vaartje te houden. Met zijn brandhout komt hij aan bij den jonker van Grevelinckhuysen, een berooiden Westfaling, die zich als bij uitzondering tot de jacht heeft opgemaakt, zoodat, als Teeuwis komt, alleen mejuffer van Grevelinckhuysen te huis is. Zij had den jonker alleen om zijn geld getrouwd en was bedrogen uitgekomen, zoodat zij een bekrompen en verdrietig leven heeft bij den dommen lompen Westfaling met zijn mengeltaaltje van Duitsch en Hollandsch, waarmee sinds COSTER later ook allerlei andere blijspeldichters getracht hebben den lachlust van het publiek op te wekken.

Als Teeuwis de juffer aan het open raam ziet, geeft hij — schijnbaar hardop denkende — te kennen, dat hij er paarden en wagen wel voor over zou hebben, als hij eens een nachtje bij de juffer mocht slapen. Zij, die zeer slecht bij kas is, heeft er wel zin in, paarden en wagen te verdienen, daar zij kans ziet, ze nog vóór de terugkomst van haar man aan een paardentuischer te verkwanselen, en laat Teeuwis door hare dienstmaagd op hare kamer roepen. Zoo raakt hij zijne mooie paarden en zijn wagen met brandhout kwijt; maar het berouw blijft niet uit. Op zijne „Apostelpaerden" zal hij naar huis moeten, en hoe zal zijne vrouw dan razen, als hij zoo schipper te voet terugkomt! Hoe zal hij zijn land beploegen? en wat zullen de buren hem uitlachen! 't Best vindt hij het, naar Mr. Bartelt, zijn ouden advocaat, te gaan, die een neef van den jonker is en die misschien raad zal weten om het verlorene terug te krijgen.

Natuurlijk stuurt Mr. Bartelt hem eerst met veel potsierlijk deftig Latijn en met een kluitje in 't riet, maar later komt hij met twee getuigen hem geld afdreigen door de mededeeling, dat hij zich verplicht gevoelt van het overspel aan den schout kennis te geven. Wanneer nu op hetzelfde oogenblik de jonker van de jacht te huis komt, koopt Teeuwis Bartelt's stilzwijgen door hem zijne tasch in de hand te stoppen, en maakt nu den jonker wijs, dat de juffer hem onrechtvaardig heeft behandeld door hem paarden en wagen af te nemen, omdat er wat kromhout onder de vracht was, en „'t kromhout brant immers soo wel als 't recht, als 't by de vyer kan komen?" vraagt hij. De goedige jonker vindt, dat zijne vrouw wat al te tiranniek is te werk gegaan: „jo, warlich, Teeuwis", zegt hij, „dijn holt is goet, wy wollen do meer van", en beveelt, dat aan Teeuwis paarden en wagen terug gegeven zullen worden, waarop deze, na aan Mr. Bartelt nog een halven gulden te leen gevraagd en zijn zoontje, dat zoek geraakt was, teruggevonden te hebben, in zijn vuistje lachend naar huis rijdt, want zelfs zijn geld is hij niet kwijt. Immers als de paardentuischer juist te laat is gekomen om de paarden voor een prikje te koopen en ook bedrogen wordt in zijne verwachting, dat Mr. Bartelt hem ten minste uit Teeuwis' tasch schadeloos zal stellen, opent de advocaat de tasch...... maar vindt er niets in dan steentjes. Uit spijt vertelt Jan Soetelaer, de paardenkoopman, het geval aan een van de rederijkers, „die de Haeghsche Camer stichtten", en deze maakt een liedje van den loozen boerman, dat voor 's jonkers deur wordt gezongen, terwijl ook een „spul" wordt beloofd met de moraal: „dat die een ander meent te bedrieghen door sijn list, van die hij meent te bedrieghen, bedroghen wert eer hy 't gist".

Het spreekt wel van zelf, dat deze korte inhoudsopgave niet in staat is een volledigen indruk van het spel te geven, dat zijne aardigheid juist ontleent aan de vele kwinkslagen en teekenachtige volksuitdrukkingen, waarvan wij om de vermakelijkheid de platheid gaarne over het hoofd zien, evenals wij in de zegepraal van den loozen boer niets aanstootelijks vinden, omdat zijne slachtoffers zonder uitzondering zelf bedriegers zijn en dus verdienen bedrogen te worden. Met elkaar zijn zij een „min zootje", en het zou zelfs de vraag kunnen zijn, of vele over-

beschaafden van onzen tijd zich niet te veel boven hen verheven zouden gevoelen, om er zelfs maar op de planken mee in aanraking te komen. In de zeventiende eeuw echter vond men boeven en schooiers minder ergerlijk dan belachelijk, en daarom konden stukken als dit zoo grooten opgang maken. Later zou men meer lachen om schavuiten in heerenkleeding. Ook zou men later verlangen, dat een blijspel kunstiger was samengesteld en niets overbodigs bevatte, zooals bv. het uitvoerig tooneel tusschen Bely, de meid, en Jan Soetelaer, wien zij komt vertellen, dat hare juffer paarden te koop heeft, en het tooneeltje van Bely met twee bedelaars, die den kost met liedjes zingen ophalen en die blijkbaar alleen dienen om het stuk wat langer te maken. Destijds nam men daarmee genoegen: men kreeg zoo immers meer waar voor zijn geld.

Het tweede stuk, dat Coster in 1613 maakte, het *Spel van Tijsken van der Schilden*, en waarvan de stof door hem ook aan een oud volksliedje werd ontleend, moet in vermakelijkheid voor zijn eersteling onderdoen. Toch is het ook vol van snaaksche zetten en volksboert en geeft het ons aardige typen te zien. Het vertoont ons een kaperkapitein, die na het sluiten van het Bestand op zwart zaad is geraakt en, gewoon „luy en lecker" te leven „en veel te meughen", nu begint met zich in het bierhuis vrij gelag te verschaffen ten koste van een bedrogen boer, en eindigt met een struikrooversleven te leiden met Jan Rap en zijn Maat (twee personen in 't stuk). Al het geld, dat hij van reizigers en boeren weet af te dwingen, zendt hij aan zijne vrouw, die er met „Luy" (eigenlijk Vranck, den knecht) en „Lecker" (eigenlijk Klaertje, de meid) in overdaad van leeft. Het eind draagt echter den last: Tijsken wordt door de „Roo Roe" gevangen genomen en op het hooge huis te Delden geleid. Zijne vrouw, die blijkbaar veel van hem houdt, gaat er met de haar overgebleven schatten heen, om hem los te koopen; maar als hij haar daarbij verwijt, dat zij eigenlijk met haar weelderig leven de oorzaak is van zijn ongeluk, wordt zij zoo boos, dat zij hem aan zijn lot overlaat en weer wegreist. Dan wordt het schavot opgeslagen, de „steeklock" luidt, de „Schout mit zyn Rackers" komen op, de knikkerende jongens staken hun spel om mee van de volksvermakelijkheid te genieten: Tijsken van der Schilden wordt

opgehangen. De wereld is een tooneel, waar ieder zijne rol speelt, zegt de slotredenaar, „maer die qualijck speelt, ghelijck als Tysjen van der Schilde, die krijght oock sulck quaet loon."

Als versvorm gebruikt COSTER in deze spelen het onregelmatige of zoogenaamde knippelvers, dat zich aan geen bepaald aantal lettergrepen bindt en dikwijls al zeer weinig rhythmus bezit, zoodat men het voor proza zou houden, als het niet rijmde. Gedurende de geheele zeventiende eeuw heeft zich klucht en blijspel door zulke verzen onderscheiden van treurspel en tragicomedie, waarin men bijna zonder uitzondering den alexandrijn bleef gebruiken. Dat was zoozeer de versmaat van het ernstige spel geworden, dat COSTER zelfs de vrouw van Tijsken in alexandrijnen laat spreken, als zij, op reis naar Delden, hare liefderijke bezorgdheid voor haar man te kennen geeft. Geeraardt Brandt zeide later van COSTER, dat hij „indien hy zyn geestige invallen hadt willen bearbeiden, de grootste dichters hadt naar de kroon gesteeken", en zijne blijspelen rechtvaardigen die opmerking inderdaad; doch COSTER's ambt schijnt hem maar weinig tijd overgelaten te hebben, om de dichtkunst te beoefenen, en zoo is hij dan als blijspeldichter door BREDERO overtroffen.

BREDERO's kluchten, die slechts uit één bedrijf bestaan, komen wat den vorm betreft meer overeen met die van de zestiende eeuw, dan COSTER's blijspelen, vooral de *Klucht van Symen sonder soeticheyt,* bestaande uit eene alleenspraak van Symen, een zuinig ouderwetsch mannetje, dat zijn beste pak, door hem al van Leicesters tijden af, dus al twintig jaar lang, netjes bewaard, aantrekt om te zien, of hij ook eene vrouw kan krijgen, en uit eene samenspraak van hem met Teuntje alias Roertmij-niet, beginnende met eene geniale scheldpartij, overgaande in een vermakelijk kruisvuur van aardigheden en spotternijen, en eindigend met eene grappige liefdesverklaring, die tot eene verloving leidt.

De *Klucht van de Koe* (van 1612) is iets ingewikkelder. De hoofdinhoud wordt gevormd door eene oude anecdote, die BREDERO in „Les Nouvelles Récréations" (1558) van Bonaventure des Périers of, naar Pauli's „Schimpf und Ernst" (1522), in het Antwerpsche Cluchtboeck van 1576 kan gevonden hebben: de geschiedenis namelijk van een gauwdief, die aan een

boer eene koe ontsteelt en dan dezelfde koe aan den boer geeft om haar te verkoopen, waarop hij er met de opbrengst van door gaat. Deze gedeeltelijk te Ouderkerk, gedeeltelijk in de herberg van Vriesse Grietje aan de Amstel spelende geschiedenis heeft BREDERO uitgebreid door eene levendige en teekenachtige, schoon wel wat ruwe scène van een „optrecker" (doordraaier), die zich bij Grietje dronken drinkt, bij haar den nacht doorbrengt en zich ook den volgenden morgen, evenals Grietje zelf, in gezelschap van den bedrogen boer laat beetnemen door den gauwdief, die eigenlijk niets gestolen heeft, daar zij hem zelf vrijwillig alles hebben gegeven, wat hij heeft meegepakt.

Eene derde klucht, van den *Meulenaar* (van 1613) is ongetwijfeld de grappigste en levendigste van alle, maar zóó onkiesch, dat de beide vrouwenrollen, namelijk die van de steevrouw Trijn Jans, die in den molen van Slimmen Piet moet overnachten, waar zij alleen door eene list zich weet te beveiligen tegen zijne verliefde aanslagen, en die van 's molenaars vrouw Aeltje Melis, die onwetend haar man, door zijn eigen toedoen doch tegen zijne bedoeling, tot hoorndrager maakt, onmogelijk door vrouwen gespeeld kunnen zijn, zooals dan ook blijkbaar niet gebeurde: want schoon in vroeger tijd vrouwen wel eens aan de vertooningen der rederijkers deel namen, in het begin van de zeventiende eeuw is daarvan nooit meer sprake. De hier gedramatiseerde anecdote is ook weer niet van BREDERO's eigen vinding: men treft haar reeds in POTTER's „Minnenloep" aan, en vervolgens, onder den titel „quinque ova", in de „Facetiae" (1470) van Poggio Bracciolini, waaruit ze op de eene of andere manier tot BREDERO's kennis zal gekomen zijn.

In 1619, na BREDERO's dood, is op zijn naam nog de *Klucht van den Hoogduytschen Quacksalver* uitgegeven, die in geestigheid verre voor de drie andere onderdoet, maar daarom alleen nog niet aan hem behoeft ontzegd te worden, zooals gewoonlijk gebeurt, daar immers ook zelfs Homerus wel eens in den dut is geraakt. Eindelijk hebben wij van BREDERO, behalve een paar fragmenten, nog eene *Klucht van een Huysman en een Barbier*, die als tusschenspel dienst schijnt gedaan te hebben.

Deze kluchten op zich zelf stempelen BREDERO nog niet tot

een aanhanger der Renaissance, ofschoon het realisme, waarmee de volksbeelden zijn geteekend, geheel en al in den geest der classieken valt, zoodat Bredero later de door velen afgekeurde dartelheid zijner tooneelstukken verdedigde met een beroep op Aristophanes, Plautus, Terentius „en eenige andere onbeschaamde", wier werk, zooals hij zeide, „nochtans van de huydensdaachsche school-gheleertheyt de jonghe jeucht voor klockspijs en leckerny inghegheven wordt".

Toch stond hij in alle opzichten de denkbeelden der Renaissance voor, ook reeds in zijn eigenlijk beroep, als schilder. Als zoodanig was hij leerling van Francisco Badens, „d'eerste t' Amsterdam", zooals Van Mander schreef, „die de jonghste schoon maniere hier in t' Landt bracht; des noemden hem de jonghe schilders den Italiaenschen schilder." Daar ook Badens tot de uitgeweken Zuidnederlanders behoorde, kunnen wij uit diens bemiddeling Bredero's vriendschap tot verschillende leden der Brabantsche kamer verklaren. In den Italiaanschen trant schilderde ook Pieter Lastman, met wien Bredero bevriend was tot 1615, toen deze schilder zijne trouwbelofte aan Bredero's zuster Hillegond verbrak en daarvoor door hun vader in rechten werd aangesproken. Zelf schilderde Bredero geene stukken in den trant van Jacob Jordaens of Frans Hals, zooals men zou hebben kunnen verwachten, maar bijbelsche, mythologische en allegorische voorstellingen, zooals David en Abigail, Pyramus en Thisbe, de Fortuin, enz.

In de voorrede van zijne „Griane" bekende hij in 1616, dat hij aanvankelijk gemeend had, heel wat als dichter te beteekenen, maar dat hem nu „de vliesen van die verwaantheyt waren afgedaan," zoodat hij tot het inzicht gekomen was, „in een groote dool-hof van gebreken gheraackt" te zijn, „so wel in de loop der gemener woorden, als oock in de verdelinge der wercken en der tijden, sulckx dat hy tegen 't gebruyck der Griecken, Latynen en Franschen" in zijne Griane invoerde „een tijt van meer als 20 jaren, daar sylieden selden meer daghs namen dan een etmaal, twee of minder." Ook in de opdracht van dat stuk verklaarde hij, „door onkunde der uutheemscher letteren dickwils teghen de maten en clancken der Latijnscher uytspraken gestribbelt en de soeticheyt der woorden in hartheyt van spreken verandert" te hebben; maar

omdat hij dat inzag, zou men hem, hoopte hij, die onkunde vergeven: hij kende immers geen Latijn en was, zooals hij zeide, een eenvoudig Amsterdammer „die maer een weynich kints-school-frans in 't hoofd rammelde." Daarmee echter beschaamde hij vele van zijne tijdgenooten, beweerde zijn uitgever Van der Plasse terecht, en ook was zijne kennis van die taal niet zoo gering als hij schijnt te willen doen gelooven: hij was althans in staat er een redelijk goed sonnet in te schrijven.

Overigens maakte hij niet alleen een lofdicht „op de stadt Roomen", maar ook op de woordvoerders der classieke richting: eerst op Van Mander en op Karel Quina, later op Gijsbert van Hogendorp en op de, eerst in 1620 gedrukte, berijmde vertaling van Lucanus' „Pharsalia" door Hendrick Storm, advocaat-fiskaal der admiraliteit van Amsterdam, wiens werk ook door Hooft, Coster, Vondel en anderen met klinkdichten werd vereerd. Uitbundig was hij in den lof van Hugo de Groot, met wien hij in 1616 op eene bruiloft meer dan oppervlakkig kennis schijnt gemaakt te hebben, zoodat zij afspraken samen Hooft op het Muiderslot te gaan bezoeken, en aan wien hij zijn „Rodd'rick ende Alphonsus" opdroeg. In die opdracht nu geeft hij te kennen, dat hij Daniël Heinsius en Petrus Scriverius „door 't heymeliick verstandt der sprakeloose geesten" reeds „gemint en ghelieft" had, evenals ook zij hem „wel gewilt" hadden, nog vóór zij elkaar ooit hadden gesproken en vrienden geworden waren. En terwijl hij met de grootste bewondering tegen De Groot opzag, noemde hij later „zyn hooghste Poësie" den „lofsanck van Jhesu Christi" van Heinsius. Bedenkt men daarbij, dat hij meer dan met iemand anders bevriend was met Coster, dan is er wel geen twijfel aan, of Bredero heeft ook zich zelf gerekend tot de volgelingen der woordvoerders van de classieke richting, die hem — ondanks zijne onbekendheid met de Latijnsche taal — als een hunner begaafdste leerlingen beschouwden.

Dat hij, zij het ook uit de tweede hand, met de classieke schrijvers kennis maakte, blijkt uit de mythologische toespelingen en sieraden in zijne gedichten en zelfs uit de buigingsvormen der Grieksche en Latijnsche namen, waarvan hij zich bedient. Reeds het oudste dichtwerk, dat wij van hem kennen, is, in 1607, eene vertaling uit het Latijn door bemiddeling

van het Fransch, namelijk van de Horatiaansche verzen als bijschriften der beroemde honderd en drie zinnebeelden, in koper gesneden door Rubens' leermeester, den te Leiden geboren, maar later te Antwerpen en Brussel als Parma's hofschilder gevestigden Otto van Veen of Vaenius, en als „Q. Horatii Flacci Emblemata" ontelbare malen in allerlei talen herdrukt.

Vreemd was het dus wel niet, dat Bredero ook de lust bekroop, een werkelijk classiek blijspel te vertalen. Zijne keus viel op Terentius' „Eunuchus", waarvan de Brabantsche vertaling door Cornelis van Ghistele hem, vooral wegens de bastaardwoorden, allesbehalve voldeed; maar omdat hij het stuk niet in het oorspronkelijke kon lezen, moest hij zich wel behelpen met eene der vele Fransche vertolkingen, die er van bestonden en die hij, zooals hij zegt, „selfs nauwelijx en verstondt", terwijl hij bovendien nog betwijfelt, of de Fransche tolk Terentius ook wel „grondich verstaan heeft". Hij hoopte dus, dat men hem niet te hard zou vallen over zijn waagstuk, te meer daar hij niet letterlijk wilde vertalen, maar „meesten tijt wat wiltweyich heeft uytgeweydt, gebruyckende een Poëtische vryicheyt, denckende dat een getrouw oversetter niet gedwongen en is, juyst van woordt tot woordt te volgen". Ook heeft hij de handeling naar ons land en naar zijn eigen tijd overgebracht; en zoo werd het stuk dan in 1615 onder een anderen titel, namelijk dien van *Moortje*, op de kamer „in Liefd' bloeyende" gespeeld.

Wie deze vrije bewerking van den „Eunuchus" op zichzelf leest, zal er zich ongetwijfeld mee vermaken, ofschoon het een en ander er in hem wel wat wonderlijk zal voorkomen; maar wie er het oorspronkelijke mee vergelijkt, zal boven alles den indruk krijgen, dat de taak, die Bredero op zich genomen had, te zwaar voor hem was en nog veel verzwaard werd door de overmoedige poging, om het oorspronkelijk Grieksche stuk ergens anders dan in Griekenland zelf te doen spelen, wat zelfs Terentius niet had beproefd. Zeer groote stukken zijn er door Bredero ingevoegd, zooals Roemert's bestorming der woning van Moyael in het vierde bedrijf, Geertruy's jeugdherinneringen in het vijfde, en in het tweede Koenraad's uitweiding over kantoorbezigheden en de

vermaarde markt- en halbeschrijving van den tafelschuimer of panlikker Kackerlack, eene vaste figuur in het Grieksche blijspel, die wel niet onaardig verhollandscht is, maar toch nog te veel moest blijven herinneren aan het type van den parasiet, dat alleen bij eene leefwijze als te Athene kon voorkomen, terwijl het te Amsterdam geheel onmogelijk was. Ook de snoevende krijgsman Roemert, die tegelijk vrijbuiter ter zee en kornet der ruiterij is, past in de Oudhollandsche samenleving niet. Van de slaven en de slavinnen moest BREDERO natuurlijk vrijen maken, maar aan den band der slavernij herinneren in het stuk nog allerlei uitdrukkingen en verhoudingen, zooals van Koenraad tot zijn ouden en jongen heer, al is hij dan ook van slaaf in makelaar veranderd; en het meest het ten geschenke geven van een jong meisje, iets wat in Amsterdam niet kon voorkomen, al heeft de dichter het ook eenigszins waarschijnlijk trachten te maken door het uitvoerig verhaal van den strijd met de zeeroovers, dat hij er voor uitgedacht heeft.

Zelfs de titelrol kon BREDERO niet ongeschonden behouden, omdat een eunuuch, die reeds in Athene tot de Oostersche zeldzaamheden behoorde, in Amsterdam ondenkbaar was. Hij maakte er eene Moorsche vrouw van, maar aan die geslachtsverandering moest zoowel de waarschijnlijkheid als de quintessens der vermakelijkheid van het geheele stuk grootendeels worden opgeofferd. Dat BREDERO er juist een Moortje voor in de plaats stelde, was overigens niet kwaad van hem bedacht, want in zijn tijd reeds begon in ons land het in dienst nemen van Oosterlingen in de mode te komen onder de hoogste aristocratie en dus ook onder de toongeefsters der „demi-monde", zooals bij Terentius de Grieksche Thaïs is, die hier als Moyael optreedt. Met het morsebelletje Klaartje Klonters, haar dienstmeisje, levende zooals de ordinaire Amsterdamsche maintenée van een rijk geworden scheepskapitein, is zij geheel wat anders geworden dan de schitterende Grieksche hetaere met haar weelderig lustpaleis vol bloemengeur, dans en citherspel. Door die vergroving is het stuk platter geworden dan het classieke blijspel, en toch werd de intrige behouden, die alleen bij de Atheensche toestanden en bij de verhouding der Grieksche hetaere tot de Atheensche burgerij mogelijk was en daar tot eene ontknooping

kon leiden, die in eene maatschappij als de Oudhollandsche allerzonderlingst moet heeten. De vermaken in de hetaerenwereld, die in Griekenland bij zoo geheel andere opvatting van het huwelijk en van de verhouding der seksen onderling veeleer van gevaarlijken dan van zedenkwetsenden aard waren, konden in het Grieksche blijspel het onderwerp van vermakelijke scherts zijn: in de Westersche maatschappij der zeventiende eeuw gaf hetgeen er in kitten en bordeelen of elders onder de lichte vrouwen gebeurde aan de groote meerderheid meer stof tot ergernis dan tot lachen; en dat Bredero met zijn „Moortje" dan ook in zijn tijd aan menigeen ergernis gegeven heeft, behoeft ons wel niet te bevreemden. Alleen om zijne uitvoerige tusschenvoegsels, die weliswaar aan de kunsteenheid van het stuk schade toebrengen, maar waarin met groot talent en veel geest de eigenaardigheden van het Amsterdamsche leven zijner dagen geteekend zijn, verdient het spel gelezen en als kunstwerk gewaardeerd te worden. Om het nog met onverdeeld genoegen te zien vertoonen, moet men echter wel zeer objectief zijn.

Ook Hooft heeft, misschien op het voorbeeld van Bredero, de vertaling van een classiek blijspel ter hand genomen. Zijne keus viel op de „Aulularia" van Plautus, door hem in 1616 binnen negen dagen vertaald onder den titel van *Warenar*. Aan vertaalwerk, waaraan bovendien nog zoo weinig tijd was besteed, hechtte hij echter niet veel waarde, en hij schreef dan ook aan Hugo de Groot, die zijne vertaling ter uitspanning bij eene ongesteldheid van hem geleend had, dat hij haar alleen terug verlangde om met de vertooning de kosten te kunnen goedmaken, die de monteering van zijn „Baeto" na zich zou sleepen; en dat hij later, zelfs nadat de Groot hem bij de terugzending geschreven had, dat „het translaat zijns oordeels het origineel in veel deelen overtrof", er nog niet veel eer in stelde, blijkt uit het feit, dat hij in 1617 het stuk anoniem uitgaf en het in 1636 niet opnam in de verzamelde uitgave zijner gedichten. Hadde hij kunnen voorzien, dat daardoor sommigen in later tijd het stuk aan Coster of wel aan Coster en hem samen zouden toeschrijven, het zou hem weinig gedeerd hebben. Naar mijne meening zijn niet alleen de argumenten, waarmee het stuk, zij het ook maar gedeel-

telijk, aan HOOFT wordt ontzegd, volkomen ontzenuwd, maar zelfs komt het mij voor, dat in dien tijd niemand, behalve HOOFT, in staat was een stuk als de *Warenar* te schrijven, dat den lof van DE GROOT ten volle verdient.

BREDERO'S „Moortje" wordt er volkomen door in de schaduw gesteld. Natuurlijk had HOOFT op Bredero voor, dat hij uit het oorspronkelijke zelf kon vertalen, en verder, dat het veel gemakkelijker was de „Aulularia" „nae 's lants gelegentheit te verduitschen", zooals ook HOOFT heeft gedaan, dan de „Eunuchus"; maar dat pleit al weer voor den tact, waarmee hij uit de classieke blijspelen eene keus deed. Ternauwernood zal men uit eene enkele kleinigheid kunnen opmaken, dat het origineel van de „Warenar" niet te Amsterdam speelt. Schijnbaar zonder eenige moeite heeft HOOFT de handeling in het volle Amsterdamsche leven van het begin der zeventiende eeuw overgebracht, zelfs zonder het invoegen van oorspronkelijke tafreeltjes, die aan Bredero's „Moortje" het meest de locale kleur geven. Evenmin is er iets van beteekenis weggelaten: alle tooneelen zijn zoo goed als vers voor vers vertaald, maar met eenige uitweidingen en met overbrenging van het Latijn in daarmee gelijkwaardige echt Amsterdamsche volksuitdrukkingen, die HOOFT blijkbaar niet minder goed kende dan Bredero.

Alleen het laatste bedrijf, dat van Plautus' stuk bijna geheel verloren is gegaan, schijnt oorspronkelijk van HOOFT te wezen, maar is in toon van de rest niet onderscheiden, of het moest dan wezen door de wat te groote, maar niet onaardige, breedsprakigheid van Reym, Warenar's dienstbode. De kieschheid, waarmee het „gewaagdste" gedeelte van de geschiedenis behandeld is, zonder dat de vermakelijkheid er ook maar in het minst onder leed, vooral in het qui-pro-quo-tooneel over Klaartjes verloren eer en Warenar's verloren pot met dubbeloenen, bewijst, welk een groot kunstenaar HOOFT was. Niets in het stuk is grof of plomp, en toch gaat de losse volkstoon er geene enkele maal over in eene wat te deftige manier van spreken.

Daar later ook Molière in zijn „Avare" de „Aulularia" heeft verfranscht, kon eene vergelijking van zijn werk met dat van HOOFT niet uitblijven, en het komt mij voor, dat bij

die vergelijking HOOFT in alle opzichten den Franschen dichter overtreft, al ware het reeds alleen omdat hij Plautus' bedoeling beter heeft begrepen dan Molière. Deze toch heeft van den held uitsluitend een vrek gemaakt en heeft dan ook de plotselinge mildheid op het eind niet kunnen behouden, die wij uit de overlevering weten, dat Plautus' stuk besloot, ook al ging het slot er van verloren. HOOFT heeft den proloog van den Huisgod bij Plautus vervangen door een dialoog tusschen „Miltheit en Gierigheit", die ons leert, hoe wij het stuk moeten opvatten om het trago-comische er van ten volle te genieten. Wij hebben hier te doen met een vloek, die er op Warenar's geslacht rust, doordat zijn grootvader een pot met Spaansche dubbeloenen vond, dien hij weer vreesde te verliezen en dus angstig verborg. Die pot, waarnaar het stuk den naam van „pottery" had kunnen dragen, als vertaling van het Latijnsche „Aulularia", is de booze geest, die in het huis rondspookt. Warenar heeft den pot tot zijn ongeluk gevonden, en van dat oogenblik is de Mildheid, die vroeger (bij het leven van Warenar's vrouw, zooals Reym vertelt) niet te klagen had, door de Gierigheid verdrongen: Warenar is een ware nar geworden. Uit vrees van voor rijk gehouden en bestolen te worden, doet hij zich nu als bijzonder arm voor, dermate dat hij wel op ieder den indruk van een gierigaard moet maken, en door voortdurende oefening in het gierig zijn zich in die rol ten slotte geheel te huis is gaan gevoelen.

De vrees voor verlies van den pot kwelt hem als eene nachtmerrie, en van niets anders is hij vervuld. Ieder wantrouwt hij, tot zijne getrouwe dienstbode, Reym, toe. Geen oogenblik durft hij zijne woning te verlaten; zelfs zou hij, om de wacht te blijven houden, zijn aandeel in eene uitkeering op het Prinsenhof hebben willen prijsgeven, indien hij dat had kunnen doen zonder daarmee den schijn op zich te laden, dat hij dat geld wel kon missen. Als Rijkert, een rijk oud vrijer, zijne dochter ten huwelijk vraagt, kan hij niet anders denken, of 't is hem om den pot met de dubbeloenen te doen. Als hij heeft toegestemd, indien Rijkert maar het bruiloftsmaal betaalt, en als de bruigom in Warenar's woning daartoe kok en koksmaat zendt, vreest Warenar, dat zij gehuurd zijn om den pot op te graven. Eindelijk wordt de angst bij hem zoo

groot, dat hij zijn schat gedurende het bruiloftsfeest, waarop hij bang is dat men hem dronken zal maken, in zijn eigen huis niet meer veilig acht en hem gaat begraven op het Ellendige Kerkhof. Maar uit vrees van bespied en zelfs reeds bestolen te zijn, brengt hij nu juist door zijne ongegronde beschuldiging den jongen Lekker op de gedachte, dat er iets te stelen valt. Als hij den pot weer heeft opgegraven en weer elders, in de modder onder een steiger bij de Heiligenwegspoort, heeft verstopt, is hij nu natuurlijk door Lekker bespied, en zoo is hij dan zelf door zijn angst er de oorzaak van, dat de pot hem ontstolen wordt.

Komt hij tot het besef, dat nu werkelijk is gebeurd, wat hij zoo lang met siddering te gemoet heeft gezien, dan is hij eerst wel wanhopig, belachelijk en medelijdenswaardig te gelijk in zijne diepe wanhoop, en heeft hij nauwelijks oor voor de verschrikkelijke mededeeling, dat zijne dochter verkracht is, noch voor de blijde tijding, dat de verkrachter, een rijk jonkman, haar trouwen zal, maar de zware slag heeft hem niet gebroken, hij heeft zijn verlies kunnen overleven. Wel is hij den pot kwijt, maar ook van zijne nachtmerrie is hij verlost: de vloek, die loodzwaar op hem drukte, is opgeheven, hij kan weer ruimer ademhalen. Zoo kunnen wij begrijpen, dat hij, wanneer hem de gestolen pot onverwacht wordt teruggegeven, dat booze ding, dat hem zooveel „hartzeer ekost" heeft, zonder aarzeling aan dochter en schoonzoon wegschenkt. Hij wil niet weer aan den dans, hij is het oude spul moe, en uit den grond van zijn hart verklaart hij: „'k zel mijn leven gien potten met geldt weer bewaeren", want zulk een angst zou hij geene tweede maal kunnen uitstaan.

Nog vóór HOOFT's *Warenar* gedrukt was, zag in 1617 de vertaling van een ander stuk van Plautus, namelijk de *Amphitruo*, het licht. De Haagsche, nog jeugdige, dichter ISAACUS VAN DAMME, die in hetzelfde jaar ook eene verzameling *Nederduytsche Gedichten* uitgaf, droeg zijn tooneelstuk op aan den reeds meermalen genoemden Maecenas, den Zweedschen gezant Jacob van Dijck, die hem tot het vertalen van dit stuk had aangemoedigd. Evenals BREDERO met zijn „Moortje" grootendeels deed, vertaalde hij dit stuk in goede alexandrijnen, tegenover HOOFT, die zijn „Warenar" in maatlooze rijmregels

schreef. Hij deed geene poging om de handeling naar Nederland over te brengen en bediende zich ook niet van de volkstaal, maar van het beschaafde Nederlandsch. Eerst bij den tweeden druk van 1635 voegde hij er het een en ander van zich zelf tusschen, maar aanvankelijk had hij het stuk vrij getrouw vertaald, ook het vierde bedrijf, waarmee de Italiaan Hermolaus Barbarus eene groote gaping in het handschrift van Plautus had aangevuld. Voor onze letterkunde heeft dit stuk dan ook geene andere beteekenis, dan dat het er toe bijdroeg, de classieken wat meer bij het groote publiek bekend te doen worden.

Indien de „Warenar" een oorspronkelijk stuk was geweest, zouden wij niet alleen aan HOOFT voor treur- en herdersspel den palm moeten toekennen, maar hem ook den eersten blijspeldichter zijns tijds moeten noemen: nu echter verdient BREDERO als blijspeldichter boven hem gesteld te worden wegens het laatste stuk, dat deze in April 1617 voltooide, namelijk den *Spaanschen Brabander Jerolimo.*

Het is in zijn geheel gericht tegen de „eerelose-geen-noothebbende-moetwillige-Banckeroetiers", die het eenvoudige volk bedriegen met schoonen schijn, en dient dus om de goedgeloovige Amsterdammers te waarschuwen, zich niet te laten beetnemen, zooals Byateris, de uitdraagster, Gierige Geraart, de huisheer, Joost, de buurman, Balich, de tinnegieter, Jasper, de goudsmid, en Otje Dickmuyl, de schilder, en zelfs de notaris, die op het eind van het stuk, beroofd van het hunne (zelfs door den schout, die zich het eenige wat er te vinden is toeeigent), onder het spotgelach der toeschouwers moeten aftrekken met lange neuzen en de opgedane ondervinding, dat men „de luy nog niet kent, al siet men se ook". Om de beschuldiging te kunnen weerspreken, dat hij in zijn spel bepaalde personen aan de kaak had gesteld, plaatste BREDERO de handeling in 1557, toen de pest te Amsterdam woedde en het oude geloof er nog heerschte. Enkele kleine anachronismen dáárgelaten, heeft hij inderdaad aan zijn stuk eene ouderwetsche kleur weten te geven, waardoor hij tevens gelegenheid had, zijne typen wat scherper te teekenen, dan met een angstvallig realisme overeen te brengen was. Die typen vooral maken het stuk aantrekkelijk, zooals van Floris Harmensz,

den hondenslager der kerk, tegenover de beide knikkerende jongens, de oude „kluyvers" of „patriotten", de drie oude spinsters en de twee snollen, die hij elkaar zoo treffend nauwkeurig hare levensgeschiedenis laat vertellen, ofschoon hij „de swaricheyt wel overdocht" heeft, ze „van hare neeringh te laten spreken"; doch met een beroep op de oude schrijvers en op de dagelijksche gesprekken, die dikwijls nog veel aanstootelijker zijn, verontschuldigt hij zich, wetende, dat het de „schurfde schapen" zijn die „aldermeest van de onreynicheyt blaten". In elk geval is het tooneeltje, waarin Jerolimo deze juffertjes in de hoffelijkste termen aanspreekt, zonder het geld te bezitten, waarin zij alleen belangstellen, bijzonder vermakelijk.

Bepaald geniaal is de teekening van Jerolimo zelf, vooral in zijne verhouding tot Robbeknol, den Amsterdamschen schooier, dien hij in dienst neemt; en zij zou hem het recht op uitbundigen lof geven, indien zij niet grootendeels, soms woordelijk, door hem ontleend ware aan het eerste en derde hoofdstuk van den Spaanschen bedelaarsroman, de „Vida del Lazarillo de Tormes", in 1554 gedrukt en in 1579 in het Nederlandsch vertaald. Vandaar dan ook, dat Jerolimo, die als Antwerpsch bankroetier voortdurend zeer goed en vermakelijk half plat, half deftig Brabantsch spreekt, de Spaansche, d. i. aan het Spaansch ontleende, Brabander wordt genoemd.

Robbeknol is de held van den roman, Lazarillo zelf, die, eerst verblind door Jerolimo's fiere manier van spreken en zijne statige wijze van voordoen, diens berooiden toestand toch al spoedig heeft doorzien en dan hartelijk „medelyen met den armen bloet" heeft, zooals vooral uitkomt in het alleraardigste tooneeltje, waarin hij zijn bijeengebedeld maal met hem deelt, zonder zijn hongerigen meester ook maar eenigszins te kwetsen in zijne ijdelheid door te doen blijken, dat hij van diens beweerd gastreeren elders niets gelooft. In zijne goedhartigheid en fijngevoeligheid is Robbeknol een meesterlijk type der hooge comedie, te meer nog omdat hij bij al zijn medelijden voor den berooiden jonker toch altijd nog eene zekere bewondering voor hem blijft behouden. „Wie die hem daer soo groots heen siet treden, alsof het zyn Hoocheyt was of ymant van zyn Raet en alsof hy duysent pont jaerlijcks te verteeren had", zegt hij „sou niet met die schyn van welstant zijn bedroghen

en kunnen denken, dat zyn bulster of zyn bedt geen daelder waert en is, met alles wat hy het." — „O Godt, u wercken zijn van wonderbaer vermoghen!" roept hij uit, want diezelfde berooide jonker, die twee dagen achtereen heeft moeten vasten, schijnt zich die ellende niet aan te trekken: zijn zelfvertrouwen en zijne zelfingenomenheid verlaten hem geen oogenblik. „Heer, daer ghy send' de sieckt, daer stierdy oock 't genesen": daarmee slaat Robbeknol den spijker op den kop, en dat juist wekt zijne bewondering voor den hongerlijder, die in zijne verbeelding zoo rijk is, den flesschentrekker, die zich zelf een ridder zonder vrees en blaam acht; want inderdaad, Jerolimo is geen alledaagsche vagebond: bij al zijne gewetenloosheid is hij een idealist, die als zoodanig aan Robbeknol ontzag blijft inboezemen, en hem den meester doet blijven, aan wiens bevelen de Amsterdamsche jongen gaarne gehoorzaamt. De verdienste, twee zulke typen geschapen te hebben, komt wel niet aan BREDERO toe, maar wel moet in hem gewaardeerd worden, dat hij ze zoo goed heeft begrepen en met zooveel talent heeft kunnen verduitschen.

Met zijn *Spaanschen Brabander* was BREDERO de leermeester van alle latere blij- en kluchtspeldichters — ten minste in de zeventiende eeuw - geworden; doch niemand heeft hem ook maar eenigszins kunnen evenaren; verder dan tot onhandig nabootsen heeft niemand het gebracht. Niet alleen komen bij allen dezelfde karakteristieke volksuitdrukkingen en vergelijkingen weer voor, maar meermalen kan men ook bij hen herbergtooneeltjes aantreffen als in de „Klucht van de koe" en lofspraken op den goeden ouden tijd als van de minnemoer Geertruy in het „Moortje". Aan episodes uit dat stuk en uit den „Spaanschen Brabander" herinnert ons M. WALTES met zijn *Bedrooge Gierigaart* (1654). Van „Symen sonder Soeticheyt" in zijn zondagspak treffen wij in KRUL's klucht van *Drooghe Goosen* (1632) en in de JAN SALY (1622) van WILLEM DIRCKSZ. HOOFT een flauw spiegelbeeld aan, en van hem, wanneer hij aan 't schuren is, een vrouwelijk evenbeeld (zindelijke Anna) in J. F. VIJGH's klucht van *Jaep Rontvoet* (1645). Het tooneel der drie spinsters uit den „Spaanschen Brabander" is door W. D. HOOFT nagebootst in zijn *Andrea de Piere, peerdekooper* (1628), waarvan de inhoud overigens aan Boccaccio's Decamerone

(II 5) is ontleend, terwijl eene slechte copie van Jerolimo en Robbeknol te vinden is in JAN VAN DALEN's *Kale Edelman* (1657) met Snaphaan, zijn knecht. Zelfs leverde nog in 1702 C. SCHREVELIUS in *De klugtige Schoenlapper of de nieuwe Hondeslager* eene zoutelooze nabootsing van het tooneel der knikkerende jongens met den hondenslager. Die jongens zelf waren trouwens door BREDERO reeds aan COSTER's „Tijsken" afgezien.

XIII.

Het lied van Bredero, Starter en anderen.

Niet minder dan de dramatische bloeide in het begin der zeventiende eeuw de lyrische poëzie. Het schijnt wel of bij ons in dien tijd alles zong: de liedboeken althans volgden elkaar in grooten getale op. Van de geestelijke liedbundels zullen wij op het oogenblik niet spreken, want, behalve enkele nieuwe, waren het meest vermeerderde herdrukken van de oudere, ten deele schriftuurlijke liedboeken, die wij reeds uit de vorige periode leerden kennen en die steeds even geliefd bleven.

Ook van de wereldlijke liederen geraakten de oudere nog lang niet in het vergeetboek. In „Een Aemstelredams Amoreus Lietboeck", dat in 1589 werd uitgegeven en 136 oude liederen bevat, komen er 33 voor, die ook reeds in het Antwerpsch liedboek van 1544 gedrukt waren. Vele oude liederen vindt men ook in het dikwijls herdrukte „Oud Amsterdamsch Liedboek", waarvan de eerste druk onbekend is; en een veertigtal kan men er aantreffen in „Haerlemsch Oudt Liedtboeck", dat in 1716 zijn 27sten druk beleefde en vóór het midden van de zeventiende eeuw (vermoedelijk omstreeks 1630) bijeengebracht werd, omdat de uitgever het jammer vond, dat de goede oude liedjes dreigden vergeten te worden, daar „men de Jeugt doorgaens begeerig siet na spickspelder nieuwe deuntjes." Ook werden de oude liedjes wel eens omgewerkt, zooals b.v. het lied „Van twee coninxkinderen" tot vier Hero- en Leanderliedjes in den „Amsterdamschen Pegasus" van 1627; maar reeds hebben wij gezien, hoe er eenige aan onze tooneel-

dichters de stof voor hunne spelen leverden, terwijl wij de beginregels der oude liedjes telkens weer als wijsaangifte voor nieuwe liedjes vinden, waaruit blijkt, dat men er ten minste een enkel couplet met de wijs van kende, en dat die wijs althans hare bekoring niet verloren had. Vooral werd menig nieuw lied gezongen op de oude wijze van „Het daghet in den Oosten".

Toch ontbrak het ook niet aan nieuwe wijzen, hetzij, om met Van Velden te spreken, „Italiaense deuntjens, licht hippelende Franse airs en Engelsche draey-sangen", die dan met versregels in die talen werden aangeduid, hetzij zangwijzen, gecomponeerd door Nederlandsche toondichters, die nog een tijd lang den ouden roem van hun land op het gebied der muziek konden handhaven. Om dat te bewijzen behoef ik slechts te herinneren aan den organist der St.-Pieterskerk te Leiden, Cornelis Florisz. Schuyt, componist van madrigalen en danswijzen, en aan den beroemden Jan Pietersz. Sweelinck, die „Sion galmen deed, dat men 't in Hollandt hoorde," zooals Hooft op zijn graf schreef, en die van omstreeks 1578 tot aan zijn, door eene uitvoerige „Lyck-Klacht" van N. Voocht betreurden, dood in 1621 organist van de Oude Kerk te Amsterdam was. Zijne leerlingen Dr. Cornelis Gijsbertsz. Plemp en Dirck Sweelinck, zijn oudsten zoon, die zijn vader als organist opvolgde en over wiens dood in 1652 „het orgel in den rouw" klaagde bij monde van Vondel, kunnen wij later met Dr. Joan Albert Ban en den blinden beiermeester van den Utrechtschen dom, Jonkheer Jacob van Eyck, nog als vrienden van Hooft aantreffen op het Muiderslot, waar trouwens ook reeds de oude Sweelinck een welkom gast was.

Hooft's vriendschap voor toonkunstenaars, zijne liefde voor zang en spel was geene uitzondering: muziek en zang waren overal in ons land in eere. Toen Graaf Maurits in 1594 Groningen had veroverd en over Friesland naar Holland zijn zegetocht hield, zeilden de Franeker studenten tot bij Leeuwarden in eene versierde schuit zijn jacht met zang en snarenspel tegemoet, zooals Patroclus Bokelman in een Latijnsch gedicht „Triumphus Groninganus" vertelt. Maurits was daarmee zeer ingenomen: hij onderhield zich minzaam met de zangers, doorbladerde hun liedboek en werd door hen, na een maaltijd te

Franeker, op dezelfde wijze naar Harlingen begeleid, waar hij als bewijs zijner waardeering hun eene groote som gelds schonk om op zijne gezondheid te drinken. Hoeveel er bij ons gezongen werd, blijkt ons uit de talrijke gravures en schilderijen, waarop een zingend en musiceerend gezelschap is afgebeeld. Gitaar, luit en theorbe waren de gewone instrumenten, waarmee de zang begeleid werd, maar ook viool of fluit, spinet of klavier werden door velen bespeeld.

De luitmuziek van het begin der zeventiende eeuw kennen wij voor een goed deel uit het zoogenaamde „luitboek van Thysius", vermoedelijk afkomstig van den bekenden heftigen Amsterdamschen predikant Adriaen Jorisz. Smout, van wien wij weten, dat hij eenige, aan het Hooglied ontleende, maar in tamelijk zinnelijke bewoordingen vervatte, liederen dichtte en aan Tesselschade aanbood, en dat hij „de Psalmen Davids na de reghelen der Musyck had op rym ghestelt." Oudere zangmuziek, eigenlijk nog tot de vorige periode behoorende, kennen wij uit „Een Duytsch musyckboeck, daerinne begrepen syn vele (nl. 32) schoone Liedekens", in 1572 te Leuven en Antwerpen uitgegeven en, zooals het heet, „gecomponeert, by diversche excellente meesters, seer lustich om singhen ende spelen op alle instrumenten."

Andere liedboeken kwamen later uit, deels met muziek, deels alleen met wijsaangiften. Zoo liet in 1602 Pieter Lenaertsz van der Goes „Een nieu Liedtboeck genaemt den *Druyven-Tros der Amoureusheyt*" in druk uitgaan, dat inderdaad aardige, bevallige en welluidende minneliedjes bevat, doch, zonder juist van bastaardwoorden te wemelen, toch niet het werk van een taalzuiveraar kan genoemd worden. Zoo zond in hetzelfde jaar Hans Mathysz te Amsterdam den (minstens viermaal, en telkens vermeerderd, uitgegeven) *Nieuwen Lusthof* in 't licht, „gheplant vol uytghelesene, welgherijmde, eerelijcke, amoreuse ende vrolijcke ghesanghen, als Mey-, Bruylofts-, Tafel- ende Nieuw-jaersliedekens, met noch verscheyden 'tsamenspreeckinghen sanghswyse tusschen Vryer en Vryster; verciert met seeckere coperen figuren, die opte liedekens accordeeren". Tot deze nog wat ouderwetsche en ook door bastaardwoorden ontsierde liederen droeg de uitgever zelf het zijne bij. Hij voegde er bovendien onder den afzonderlijken titel

„BruyloftsBancket" eenige „stichtelijcke Tafel- ende Bruyloftsliedekens aan toe, die MICHIEL VLACK uit Gouda „om de jeught met vreught de deught te leeren op nieu Fransche maet ghestelt en gheschreven" had.

In 1605 verscheen te Amsterdam het *Princesse Lietboec*, bevattende „die Jonckvrouwen clachtighe Sentbrieven" of eene vertaling der Heroïdes, „elck met zijn stemme sangswyse in dichte ghemaackt by een lieffhebber der Accoleye" (de Rotterdamsche rederijkerskamer) en als aanhangsel vermeerderd met een „Nieu Amoreus Liet-boec van verscheyden Redenrijckers in dicht gestelt". Kort daarop (in 1608) gaf Dirck Pietersz. Pers *Den Bloem-Hof van de Nederlantsche Jeught* uit, twee jaar later vermeerderd met *Den bloeyenden Mei-waghen*, die met 24 liederen van JAN SIEWERTSZ. KOLM geopend wordt. Bij denzelfden uitgever verscheen in 1615 *Apollo of gesangh der Musen*, eene verzameling van 136 liederen, die, naar 't schijnt, door BREDERO bijeen werd gebracht, althans geopend wordt met „Apolloos aanspraack totte Nederlandtsche Jonckheyt", een uitvoerig gedicht in alexandrijnen van BREDERO, waarin hij zegt, „dat de „Maagdekens" het boekje „wel vrypostich lesen" mogen, omdat zij er „noch dorperheyt, noch schand, noch wisseling van bloedt te vreesen" hebben en er alleen de uiting der betamelijke liefde in zullen vinden.

Een Leidsche bundel van „Verscheyden Bruyloft-Dichten ende Liedekens" verscheen in 1611 bij den Universiteitsdrukker Jan Jacobsz. Paedts en bevatte o.a. liederen van JAN ORLERS. Een Frieschen bundel bezitten wij in *'t Vermaeck der jeught*, waerin ghevonden worden veel schoone, eerlycke, amoreuse ghesanghen, troudichten, sonnetten en andere vermaeckelijke ghedichten, byeen vergadert ende ten dele ghecomponeert door BOUDEWIJN JANSEN WELLENS", in 1616 te Leeuwarden gedrukt en het volgende jaar vermeerderd met verscheidene vroolijke liedjes en andere gedichten van STARTER. Een Dordsch „Liedtboecxken, genaemt *Dordrechts Lijstertje*", schonk in 1624 ABRAHAM AERTSZ. PLATER aan zijne stadgenooten.

In 1626 werden „verscheyde vrolycke en minnelycke deuntjes" door EVERT PELS de Jonge aan „de Amstelredamse juffertjes" opgedragen onder den titel *'t Lof van Cupido*. Voor anderen voegde hij daar nog een bundel „boertighe ghesangen op

boertige voysjes" bij onder den titel van *Het Amsterdams Fluytertje*. Van 1622 is *Cupidoos Lusthof*, weldra gevolgd door *Venus Minne-gifjens*, waarin o.a. liedjes gevonden worden van ROSAEUS, MATTHIJS VAN VELDEN, MEYNDERT VOSKUYL, WILLEM DIRCKSZ. HOOFT, JAN ROBBERTSZ, J. P. ROOSENDAEL, A M. PANNEEL, den schilder JOHANNES DE NEEFF, en ook een „Dochters Liefdens Liedt" van BREDERO.

Eindelijk — want het kan ons doel niet zijn alle liedboekjes en allerminst de jongere, minder beteekenende, te leeren kennen — vermeld ik nog den *Amsterdamschen Pegasus* van 1627, waaraan vier dichters medewerkten: JAN ROBBERTSZ, die er eenige „Herders-Zanghen" en ANDRIES PIETERSZ. CRAEN, die er eenige „Pastorellen ofte Bosch-Gezangen" voor afstond, en MATTHIJS VAN VELDEN of CAMPANUS, van wien wij er niet minder dan 38 „Veld-Deuntjens" in aantreffen, die „'t lantslevens wellust" verheerlijken in pastoralen trant, voor een groot deel aan Silvia gewijd zijn en zelfs bekendheid met Anacreon en andere Grieksche dichters verraden. Behalve door reeds vermelde tooneelpoëzie maakte VAN VELDEN zich ook bekend door een uitvoerig gedicht *Roemster van den Aemstel*, een „hymnus" in alexandrijnen ter eere van den Amstelstroom, door den dichter aan ANNA ROEMERS in den mond gelegd en daarom vroeger wel eens aan haar toegeschreven. Eene Ode, „Pindarus na-gheboostst", gaat er aan vooraf en een paar strophische gedichten volgen er op. Evenals het poëtisch gedeelte van het werkje, doen ook verklarende aanteekeningen in proza, die er bij gevoegd zijn, den dichter kennen als een liefhebber van classieke geleerdheid. De vierde dichter, die met „Cupidoos Dartelheydt" aan den „Amsterdamschen Pegasus" meewerkte, JACOB JANSZ. COLEVELT, had reeds in 1619 een „Lust-hoofien ofte vermaeck'lyckheyt der Maechden" bijeengebracht, doch wij kunnen over al die liedboekjes niet in bijzonderheden afdalen en noemden ze alleen om te doen zien, hoe groot in het begin der zeventiende eeuw de lust was om liedjes te dichten en te zingen.

Twee bundels, die ver boven alle de aandacht trokken, verdienen echter ook onze aandacht meer dan de andere: de bundels namelijk van GERBRAND ADRIAENSZ. BREDERO en van JAN JANSZ. STARTER.

Wanneer BREDERO's liedbundel voor het eerst (en wel te Leiden door een vriend van hem) is uitgegeven, weten wij niet. Van de eerste drie oplagen is ons geen enkel exemplaar bewaard gebleven. Van de derde kennen wij alleen BREDERO's voorrede, opgenomen in den vierden druk, die in 1621 verscheen onder den titel „Geestigh Liedt-Boecxken", met 26 gedichten, gevolgd door „Kleyne Bron der Minne", met 21 liederen, en ten slotte 8 „Aendachtighe Nieuwe Liedekens". Dit was echter nog maar een zeer klein gedeelte van BREDERO's geheelen liederschat: een aantal van niet minder dan 203 liederen en gedichten, bijeengebracht in zijn *Boertigh, Amoreus en Aendachtigh Groot Lied-boeck,* dat in 1622, door Jan van de Velde „met schoone sinrijcke beeldenissen verciert", van de pers kwam en waarvan de amoreuse liederen verzameld waren onder den afzonderlijken titel „De Groote bron der Minnen". Van chronologische rangschikking der gedichten is daarin geen sprake: zulk eene rangschikking is later wel beproefd, maar moest zeer onvolledig en onzeker blijven. Dat er van 1602 af in andere liedboekjes, waarin liederen van verschillende dichters bijeengegaard zijn, ook liederen van BREDERO voorkomen, geeft eenig houvast, maar niet genoeg; en zoo valt het ons dan ook moeielijk, de meeste liederen in verband te brengen met het leven des dichters, zelfs met behulp van zijne *Nederduytsche Poëmata* (van 1620): een bundel poëzie en proza, waarin na zijn dood bijna alles is opgenomen wat door hem buiten zijne tooneelspelen en liederen geschreven is.

De vroegere voorstelling, dat BREDERO aanvankelijk zeer vroolijk en losbandig zou geleefd hebben, maar tot inkeer gekomen, op het laatst van zijn leven zijne „aendachtighe" of stichtelijke liederen zou geschreven hebben, is dan ook niet meer te handhaven en zou ook in strijd zijn met de algemeene ervaring, dat aankomende dichters uit een godvruchtig gezin juist met stichtelijke liederen beginnen en eerst door het verkeer in de wereld tot het schrijven van wereldsche liederen worden gebracht. Het waarschijnlijkst is, dat BREDERO zijne boertighe en amoreuse liedjes telkens weder door stichtelijke, maar in veel geringer aantal, afwisselde. De meeste er van vonden blijkbaar hunne aanleiding in iets wat geheel buiten den persoon des dichters omging, zooals de bruiloftsdichten,

ieder met een bruiloftszang besloten (o.a. een van 1617 voor Peter Benoyt van Antwerpen), die stichtelijk of wereldsch waren al naarmate bruidspaar en bruiloftsgasten een ernstigen of vroolijken toon op hun feest verlangden. Stichtelijk waren uit hun aard de nieuwjaarsliederen, die BREDERO als rederijker maakte, evenals de andere aandachtige liedjes, waarvan het laatste couplet het woord „prins" bevat als bewijs, dat zij voor de Eglentier werden gedicht.

Van het niet al te groote aantal, dat een meer persoonlijk karakter draagt, zijn sommige als geloofsbelijdenissen te beschouwen, die ons leeren, dat de dichter niet afweek van het orthodox gereformeerd geloof, met name niet van de grondstelling „dat Gods soon met zyn onschuldigh bloedt de borrecht-tocht" voldaan heeft voor het erkend schuldige menschdom, zooals hij in een „Aendachtigh Gebedt" zegt; maar dat hij overigens de ergste ketterij ziet in het vereeren van de afgoden der wereld, met name den afgod der „letter-vretery en 't pralen met veel boecken", die tot „geest'lijcke hoovaerdy", tot „vernufteliseren van Gods afcomst" en zoo tot „kercken-twist" leidt. Zijn eigen geloof is het best uitgesproken in het liedje: „Wie bovenal zijn God bemind, sijn God in alle dingen vind: wie yet meer wil verkiesen, sal God en Mensch verliesen"; en vooral ook in het lied van „een gerust leven", dat hij tot zichzelf richt met den aanhef: „Garbrande, wilt ghy leven recht gerust, so lieft uyt liefd' den lieven God met lust", enz. Ook dáár toont hij zich een vijand van „boeckenkijf" en „mont-wetenschap" en van het „beelde-werck", dat de mensch zich in zijn hart opricht en afgodisch vereert, maar door beeldstormerij hoe eer hoe liever moet omverrukken. Alles in de natuur verkondigt Gods lof, behalve de onredelijke mensch, zegt hij in den geest van Camphuysen en in een niet minder welluidend liedje dan diens „Maysche Morghenstondt", namelijk in het bekende schilderijtje: 't Sonnetje steeckt zyn hoofjen op en beslaet der bergen top met zyn lichtjes: wat gesichtjes, wat verschietjes, verd' en flauw, dommelter tusschen 't grau en blauw", enz., dat eigenlijk gedicht is om in den „Stommen Ridder" gezongen te worden.

Sommige aendachtighe liedjes komen recht uit zijn hart in weemoedige oogenblikken, waarin hij zich zelf te groote

wereldsgezindheid verwijt, zooals het „Liedeken van mijn selven" en het bekende lied over de ijdelheid der wereldsche genietingen, dat aldus aanvangt: „Wat dat de wereld is, dat weet ick al te wis, Godt betert, door 't versoecken: want ick heb daer verkeert en meer van haer geleerd als van de beste boecken", en waarin hij klaagt, dat „Venus en de kroes" hem dikwijls „een hoofd vol wind en wijn, een hart vol suchts en pijn, een lichaem gants vol qualen" hebben bezorgd, en in de Lente zijns levens zijn zwarten krullenbol doorzaaid hebben met „veel gryze graeuwe hayren", zoodat hij, dat leven moede, niets zoozeer wenscht „als saligh in den Heer te leven en te sterven". Soms vervalt hij zelfs in den toon van het „de profundis" en klaagt hij er over, dat zijne „sinnen wilt en woest" als hollende paarden hun meester in het verderf voeren, hem „sijn leven jammerlijck doen verkorten". In „Eens sieckens klaegh-leydt" wekt hij „maeghden en jongelingen" op, zich aan hem te spiegelen en „wijn, lust en wil van vrouwen" te vlieden, die hem eertijds zoo lief waren, maar waarvan hij nu een afkeer heeft, zoozeer zelfs dat hij „na die verlanghde dood" uitziet.

Deze zelfbeschuldigingen mogen niet onvoorwaardelijk beschouwd worden als bewijzen, dat Bredero in zijne liefde voor wijn en vrouwen de perken te buiten is gegaan, die in zijn tijd aan jonge menschen gesteld werden; integendeel meen ik er uit te mogen opmaken, dat hij een vroom en fijngevoelig man was, die reeds wroeging had van zulke uitspattingen, als men destijds gewoon was bij jonge — en zelfs bij wat oudere menschen — door de vingers te zien, tenzij men behoorde tot „de fijnen". Ware hij geweest wat men nu een „doordraaier" of erger zou noemen, dan zou hij niet als volwassen man geschreven hebben, dat zijne ouders van hem niet gewoon waren, dat hij later dan het afgesproken uur te huis kwam; en vooral zou de uitgever zijner gedichten na zijn dood niet van hem gezegd hebben: „Sijn loffelijcke zeden hebben hem het vaendragherschap der Borghery doen verwerven, dat hy achtbaer ghevoerd heeft." Met de onderscheiding, dat hij „de Princenvaen loffelyk mocht voeren," wenschte de Schiedamsche rederijker Jan Barthout hem geluk in 1613, toen hij, naar 't schijnt, vaandrig werd bij hetzelfde schuttersvendel, waarvan zijn vader, Adriaen Cornelisz, een wel-

gesteld Mr. schoenmaker, blijkens een schuttersstuk van den handboogdoelen kapitein was. „Eeren-Ampten" echter vielen niet in zijn smaak, en zoo maakte hij dan ook een gedichtje naar aanleiding van „een zekere harts-tocht oft ontroeringe, waergenomen uyt mijn woelende gedachten rechts voor myn optrecken met het Vaandel". Hij schroomde toen, zooals hij zegt, „met eeren hier de Prince-vaan te draghen", omdat hij den moed niet had, het onverdiend verwijt van ijdelheid te trotseeren, maar overwon die „flauwigheyd" ten slotte met de overweging, dat men het „Jan-alleman" toch nooit „recht te passe maacken kan". Als vaandrig dichtte hij voor zijn vendel, vermoedelijk bij eene samenkomst met de Haarlemsche schutterij, het bekende drinklied: „Haarlemsche drooghe harten nu, komt toont hier wie ghy zijt! Wy Amsterdammers tarten u, te drincken eens om strijt." Hij teekent daar met enkele sprekende trekken den cornel, den capiteyn (zijn vader), den luytnant, de onderofficiers en ook in den vaandrig zich zelf als een stout drinker, die „de kan met syn tanden anvat", leeg drinkt en dan „over 't hooft slingert" zonder ze met de handen aan te raken.

Dit en andere liedjes uit zijn „boertigh liedtboeck" hebben met zijne kluchten en blijspelen, hem onverdiend een zelfden naam bij het nageslacht bezorgd, als de herbergtooneeltjes en de herrieachtige binnenhuisjes aan Jan Steen, en in zijne spreuk „'t kan verkeeren" de uitdrukking doen zien van wispelturigheid en leven bij het oogenblik; maar natuurlijk te onrecht, want alleen als nuchtere toeschouwers en niet als deelnemers aan zulke dronkenmanstooneeltjes konden Jan Steen en Bredero in staat zijn, ze in zoo groot aantal, met zooveel vlijt en kunstvaardigheid op het paneel of in klucht en lied af te schilderen.

Dat Bredero veel studie maakte van het volksleven en de manier, waarop het zich in de taal uitte, zouden wij reeds a priori mogen vermoeden, maar hij zeide het ook zelf in zijne voorrede. Hij heeft „anders geen boeck geleert als het boeck des gebruycx" en „als een schilder de schilderachtige spreucke ghevolcht, die daer seyt: het sijn de beste schilders die 't leven naest komen". Behagen scheppend in „der boeren ommegang", heeft hij zijn best gedaan, in zijne liedjes hunne

„boertighe treckjes op het levendigste na te spelen en te spreken" en daarbij „de oude Aemsteldamsche en Waterlandsche taal so nagekomen als haar onse (doch te luttel) letteren toelieten". Opzettelijk heeft hij aan zijne boeren „veel ouwde en ghebruyckelijcke woorden der landluyden" in den mond gelegd, omdat hij „dat ouwde verschimmelde pot-gelt" niet versmaadt, als het maar „hier-landsche, onvervalschte, onvermenghde munte is, die by de ghemeene man in de dagelijcksche handeling en ommegangh gewraackt noch geweygert wort." De woorden van zijne moedertaal wil hij evengoed gebruiken, of hij ze leert „van een machtich coning of van een arm bedelaer" en ze alleen naar hunne innerlijke waarde beoordeelen. De Latinisten moeten dat den leekebroeder niet kwalijk nemen, zegt hij; en de Latinisten hebben dat ook niet gedaan. Heinsius en Scriverius, Hooft en De Groot hebben zijne werken geprezen en er zich kostelijk mee vermaakt. Alleen de stijve vroomheid van „naugesette lieden" heeft er geen vrede mee gehad en hem van „lichtvaardigheyt" beschuldigd. Hij wenscht echter, dat zij in zijne „malle liedekens" eene poging zullen zien om onder het mom van boersche verkeerdheden dezelfde gebreken bij „ettelijcke ste-lieden" te hekelen, als men er ten minste maar geene persoonlijke hekelingen in zoekt, want hij heeft „haest vyanden genoech", zegt hij, en wenscht er niet meer.

Zijn „Boertigh Liedt-boeck" opent met het bekende „Boerengeselschap", waarin wij „Arent, Pieter, Gysen, met Mieuwes, Jaap en Leen en Klaasjen en Kloentjen" in „'t dorp van Vinckeveen" aantreffen bij het gansrijden en eerst getuigen zijn van hunne boersche praal en pret en vervolgens van hunne dronkenmanstwisten, die met moord en doodslag eindigen. Een ander liedje vertoont ons Gijsje met zijne vrijster Trijn Luls op de kermis, waar het paartje wel „zijne eer ophoudt", maar het meisje ondertusschen hare eer verliest. In Lobbetje uit een ander liedje maken wij kennis met eene boersche coquette, die ten slotte Fobert's genegenheid verspeelt. In een „Koortsigh Lietje" gaat het heel anders toe: daarvan zal het realisme ook destijds menigeen geërgerd hebben, en om de portretten van „Dieuwertjes vryer", dien „lompen loer", of van het groezelige paar „gierighe Gerrit en Modde van Gompen" te kunnen genieten, moet men meer

oog hebben voor kleur en lijnen dan voor de aantrekkelijkheid der voorstelling.

Dat onze boeren geene herders zijn uit de pastorale en dat ook bij hen de grijze wijsheid van petemeu of oom grooter waarborg voor geluk ziet in geldbezit dan in genegenheid, blijkt uit hun huwelijksraad aan neef en nicht, door BREDERO naar de natuur weergegeven in liederen met het refrein: „Datsen vryer! datsen knecht" en „Datsen vryster! datsen meyt!" waar natuurlijk de aangeprezen vrijer en vrijster degene zijn, die er warmpjes in zitten. Verschillende liedjes zijn tweespraken: van twee buurmeisjes, als Jaep Jans en Fijtje Floris, die „kruys of munt" raden om uit te maken, wie er met Michieltje vrijen zal, van „twee buurwijven", van „moeder en dochter" en van „beste-moer met haer nichte", waarvan wij niet veel meer mogen opmerken, dan dat zij uit het leven gegrepen zijn. Vermakelijk vooral is de samenspraak van een verliefd „oudt bestevaertje", die wel graag „wat jongs" in de armen had, maar van het meisje telkens ten antwoord krijgt: „wat jy soeckt, soeck ick mee." Een gesprek van „een oud besjen en een jongman" is daarvan de tegenhanger.

Behalve deze volkstafreeltjes uit het boerenleven zijn er ook nog wel andere liedjes van een ander soort in het „Boertigh Liedt-boeck", maar die zijn minder eigenaardig dan deze, waarvan BREDERO zelf zegt, dat het „nieuwigheytjes" zijn, „die hy voor dese van niemandt anders veel gesien" heeft. Dat is er ook de verdienste van: in de vorige periode komen zulke boerentooneeltjes in liedvorm nog niet voor; zij sluiten aan bij de boerentafreeltjes van den ouderen Pieter Breughel en David Teniers, van David Vinck-Boons en Frans Hals.

Minder nieuw waren BREDERO's minneliederen, die in aantal zijne andere liedjes overtreffen, maar die zich in niets bijzonder onderscheiden van wat zijne tijdgenooten in dat soort schreven. Zij verraden bijna alle het streven om de Ronsardisten en Marinisten te volgen en gaan daarom mank aan de gebreken der gemaniëreerdheid en opgeschroefdheid, die te hinderlijker zijn, omdat het BREDERO aan fijnen smaak wel eenigszins ontbrak. Van nature had hij ook te veel zin voor het oude volkslied, om den toon daarvan niet te dikwijls te doen heenklinken door de hoffelijke klanken zijner kunstpoëzie,

maar in plaats van daardoor de aantrekkelijkheid zijner liederen te verhoogen, gaf hij er iets tweeslachtigs aan. Niet zelden bemerken wij, dat zij uit zijn hart komen, maar door de spreekbuis zijner halfgeleerdheid.

De meeste zijn ook in dien zin persoonlijk, dat zij uitingen zijn van werkelijke verliefdheid of liefde, maar men moet toch voorzichtig wezen met niet in alle iets persoonlijks te willen zien, daar wij van verscheidene met zekerheid mogen aannemen, dat zij een objectief karakter hebben. Dat is natuurlijk wel niet te betwijfelen van die liedjes, welke hij aan meisjes in den mond legt, zooals b.v. dat welluidend „amoureus liedtjen", waarvan de eerste strophe aldus luidt:

„Nu dobbert myn Liefje op de ree,
Op de woelende springhende baaren
Van de wytluchtighe groote zee,
Dien hy elacy! nu sal bevaren.
Vaart heen, vaart heen, vaart voor de windt!
En denckt altoos, waer datje sint,
Op haar die u bemint."

Van die liedjes, welke blijkbaar wèl een historischen achtergrond hebben, valt het ons moeielijk tot dien achtergrond door te dringen, daar het aantal liefdesgeschiedenissen, die BREDERO's leven vulden, zoo groot is en namen meestal ontbreken. Ook is niet iedere liefde bij hem even ernstig geweest. Sommige liedjes zijn blijkbaar tot „courtisanes" gericht, zooals zijn „Klaegh-Liedt" tot „Moy Aeltjen", die hem met hare krokodillentranen bedroog, terwijl zij de gunsten van een „verdwaesden kapiteyn" aannam, evenals ook „Moy-Aeltjen" in zijn „Moortje" deed.

Andere liedjes spreken van ernstiger, zij het ook voorbijgaande, liefde en bewijzen grootendeels, dat hij in de liefde, althans met zijne huwelijksaanzoeken, niet gelukkig was. In een liedeken, waarin hij ronduit spreekt van zijn „wanckelbaer gemoet" en schertst met zijne teleurstellingen en zijne eigene wispelturigheid, zoodat hij „door syn verkiesen een gasthuys van syn hart" heeft gemaakt, vertelt hij ons van vier schoonen, op wie hij achtereenvolgens zijne zinnen gezet had. Eerst was het „een frisse suyvre maacht" geweest: Margriete, met haar „lang goudtdradich haer", die „'t eerste glinstrend vier in syne ziel bracht" en aan wie hij zijn „eersten zangh en zijn

verliefde klacht" had gewijd. Misschien was zij het, die hij in het bekende sonnet schilderde, zooals zij „vroegh in den dageraet" buiten de deur van het met wingerdloof begroeide achterhuis den blonden haardos ontbond.

Zij werd echter uit zijn hart verdrongen door „een bruynooghd' coninginne", in wie men meent TESSELSCHADE VISSCHER te herkennen. In elk geval droeg hij haar op de hoffelijkste wijze zijne „Lucelle" op, en blijkbaar bedoelde hij haar, toen hij een zijner liedjes richtte tot de „Goddinne die den naem van 't schiprijck eylant voert", en een ander tot de „Roem van Amsterdam, Phoebus' dochter, de wijze Sappho". In een gedicht, gezongen voor de „Edele siel verheven", de „Goddin van ons landt", spreekt hij van zijne liefde voor haar in den vorm van eene zeer doorzichtige allegorie: hij heeft de grootste „schae" geleden, die er te lijden viel, namelijk het verlies van zijne ziel; voor „Tessel, het schiprijck eylant", ligt hij als een wrak, want „de Vader grijs, den grooten Oceaan, kwam onghevraecht zijn schip aen stucken slaen", en nu smeekt hij de „Visschers", als zij zijn lijk vinden, het te begraven „in den schoot van Tessel zelfs, de oorsaeck van zijn doodt." Heeft ROEMER VISSCHER hem misschien te laag van afkomst of te weinig bemiddeld voor zijne dochter gevonden, dan zou dezen vooral het verwijt treffen, door BREDERO in menig lied gericht tot de liefdelooze vaders, de „neuswijse hoop en naugesette lieden", die geboorte, aanzien en rijkdom in den schoonzoon boven alles stellen.

Na Tesselschade maakte hij het hof aan „een deugdh-rijck, wel gebooren bescheyde wyse vrou", waarschijnlijk dezelfde aan wie hij de beide prozabrieven schreef, die in zijne „Nederduytsche Poëmata" zijn afgedrukt. Zij bedankte hem, en toen koos hij „een meysjen aerdich", die hem echter op raad van vrienden afwees. Was zij de Annetta, tot wie een zijner liedjes gericht is en van wie hij in een ander als van zijn „lieve Agneets Dei" spreekt, dan heeft bij deze „afgoddin" een medevrijer hem den voet gelicht, en mogen wij haar voor dezelfde houden, die hij in een ander lied als Florinde toespreekt, dan heeft zij boven hem „verkooren een van hoogher stam ghebooren en driedubbel wel soo rijck: een van langher lijf en leeden en van goônscher, grootscher zeeden, doch in liefd' gheen zijns ghelijck".

Meer waarde schijnen zijne geliefden aan geldbezit gehecht te hebben, dan hij, die zingen kon: „Al ben ick, schoon liefje, niet machtig rijck, ick ben ten minsten als mijns ghelijck. Wat geef ick om 't goet: de beste rijckdommen leggen in 't gemoet." Vandaar misschien ook, dat hij aanvankelijk in de liefde niet altijd ongelukkig was, maar dat zijn geluk geen stand hield, als er sprake begon te zijn van een huwelijk. „Ick sieje wel, al gaeje snel U in het bosch vertrecken", riep hij in een zijner liedjes zijn „uytverkooren Troosje'' toe, die hem „so strafjes en soo fiertjes" uit den weg trad, toen hij haar uitnoodigde zich weer neer te vlijen „in dese groene blaetjes", zooals zij „verle'en, de sondach, de'en, des avonts al wat laetjes" en zij daar al vrijende elkaar „avontuurtjes" hadden verteld. Maar, zegt BREDERO, „ick gis, ghy vliet uyt vreese niet, maer wilt misschien na hooger sien of na de jonge ventjes".

Levenslang heeft hij kunnen zingen: „De minne, die in mijn hartje leyt, die sal niet eynden noch sterven, al schijntet, dat ick door teghenheyt mijn lief sal moeten derven." Dat toch was tot het einde toe zijn noodlot, want ook zijne laatste geliefde, Madalena Stockmans, werd hem in het begin van 1618 ontvrijd door een „bruynen Brabander", Isaäc Willemsz. van der Voort, die haar als zijne vrouw naar Napels meevoerde, twee maanden vóór de zoo beminnelijke en liefdeslustige, maar in de liefde zoo ongelukkige dichter den 23sten Aug. 1618 op drie-en-dertigjarigen leeftijd overleed, tot diepe droefheid van eene breede vriendenschaar, die hem in een geheelen bundel lijkdichten uitbundig prees en zeker instemde met de woorden van zijn vriend COSTER: „Treurt niet, maer lieft ghy hem, so gunt hem 't eeuwigh leven! By Gode rust zyn ziel, hier sweeft zyn groote geest."

Al spoedig geloofde men iemand gevonden te hebben, in staat zijne plaats in te nemen. In 1621 toch verscheen te Amsterdam met koperen platen van Jan van de Velde en muziek van J. Vredeman de bundel *Friesche Lusthof*, in de eerstvolgende jaren een paar maal vermeerderd herdrukt en ook later nog dikwijls (tot tienmaal toe) uitgegeven, als bewijs van den grooten opgang, dien hij gemaakt heeft. In een lofdicht vóór dien bundel heet het:

„Die Bredero beschreyt, die Bredero beklaeght,
En garen Bredero weer in het leven zaeght,
Die na sijn vloeyend rijm, sijn aenghename kluchten,
Sijn liedjes vol vermaecks, sijn boertighe ghenuchten
Dus yvrig haeckt en wenscht, komt, siet dit Lusthof aen
En seght, of Bredero niet weer is opghestaen."

De dichter was JAN JANSZ. STARTER, „die vloeyende Poëet, die nerghens in sijn Dicht van één stopwoordje weet", zooals SCRIVERIUS hem in een gedicht op zijne afbeelding zoo juist karakteriseerde; want inderdaad, in het ongedwongen Nederlandsch en in de taalmuziek bestaat STARTER's groote verdienste. Zelf ook sprak hij van zijn afkeer van „hardicheyt en vreemde woorden". Als type van welluidendheid gelde deze eerste strophe van een minnelied:

„Goddinne, wiens minne mijn sinnen altijd
In kracht en gedachten na trachten om strijt!
O kroone der schoonen! lof-throone des deugds!
In dy leyd de vryheyd en blyheyd mijns jeughds.
U deftigh gebaer, u goud-dradigh hayr,
U leden, u zeden met reden voorwaer
De Goden (als boden) doen noden tot min:
Sy draven u gaven na, brave Goddin!"

Hierin overtreft hij Bredero en evenaart hij soms zelfs Hooft, zoodat zijne minneliederen, die ten deele op bekende danswijzen gedicht zijn en een groot deel van den bundel uitmaken, tot de beste van hun tijd behooren. De inhoud en de wijze, waarop de schoone joffers er, ook wel als herderinnen, in worden toegesproken, is overigens geheel in overeenstemming met de precieuse hoffelijkheid, die toen in het minnelied heerschte en die STARTER beter afging dan Bredero. Zeer sterk komt die uit in zijne eentonige trouwdichten en twintig bruiloftszangen, blijkbaar door hem op bestelling voor geld gemaakt en, in strijd met zijne eigene verklaring, dat hij „naer uytgekipte reen in 't minste niet ghetracht" heeft, vol van gezochte wendingen en mythologische beelden. „Ghy die den Hypocreen' hebt smakelijck ghesopen en op den steylen Bergh Parnassi zijt geloopen", zoo vangt er een aan, in het begin van 1622 gemaakt voor de dochter van HENDRICK STORM, den vertaler van Lucanus, Margarita, die toen met Hendricus Joannes Oetgens trouwde; en in dien trant zijn zij bijna alle.

Dat zulk bestelwerk den dichter niet in geestdrift kon brengen en ook ons koud moet laten, spreekt van zelf.

Onkieschheid kan men aan die bruiloftszangen niet met recht verwijten: wat wij nu bij bruiloften alleen denken, doch niet uitspreken, kon toen zonder aanstoot te geven in de meeste kringen ook gezegd worden; en het komt mij voor, dat STARTER daarbij de perken niet of slechts zelden is te buiten gegaan. Toch is men juist STARTER meer dan iemand anders hard gevallen, en dat zelfs reeds spoedig na zijn dood, zooals blijkt uit de „Klachte van Jan Jansz. Starter, gedaan als uyt het graf over zyn dertel en ontuchtig Liedboek", een gedicht, dat te onrechte aan CAMPHUYSEN is toegeschreven en in verscheidene uitgaven van diens „Stichtelyke Rymen" is opgenomen, maar inderdaad gemaakt was door den ontslagen Remonstrantschen predikant van Harmelen, CHRISTOFFEL VAN LANGERACK. Alleen de — trouwens ook in den „Lusthof" opgenomen — kluchten konden er gegronde aanleiding toe geven, en misschien ook sommige van zijne drinkliedjes, die bewijzen, dat hij tegen eenige Rijnsche roemers en eenige vaantjes bier niet opzag, terwijl wij uit zijn leven weten, dat hij zich niet altijd zorgvuldig hield aan zijne eigen leer: „'t is prijslick, dat een man is wijs in zijn beroep en vrolijck bij de kan". Ook stond het mogelijk sommigen niet aan, dat hij bij ons tot de eersten behoorde, die „de lof van de toback" zong en een gedicht maakte van „den oorsprong van toback-drincken". Onder het jolige liedje van „Bommelalire" schreef hij zelf terecht: „De woorden van dit Lied geen suyvre ooren krencken; maer arch vaer heur in 't lijf, die 't arghste daer uyt dencken". Het is blijkbaar eene vertaling van een overigens nog onbekend Engelsch lied „Was Bommelalire so pretty a play", op welks wijze het gezongen moest worden, evenals ook het lied „'k Heb veel nachten lang ghewaeckt, als een ander hiel syn rust" wel niet geheel onafhankelijk zal zijn van een nog niet teruggevonden Engelsch liedje, waarvan de beginregel: „I have waked the Winters Nights" boven STARTER's liedje als wijsaangifte voorkomt.

Van verscheidene andere liedjes, die STARTER geheel of ten deele uit het Engelsch vertaalde of waarbij hij Engelsche voorbeelden volgde, is het oorspronkelijke wel reeds aangewezen.

Zoo kent men o.a. uit „The first Booke of Songes and Ayres, composed bij Robert Jones" (1600), een liedje met den beginregel: „My mistris sings no other song", waarvan het eerste couplet door STARTER eenigszins vrij vertaald is als: „Ick weet niet wat mijn vrijster schort: Sy klaeght, dat ick haer eer verkort, Maer 'k heb haer daerin noyt misdaen, want ick haer maer soende, niets schad'licks doende, want ick haer maer soende, en liet haer gaen." Zoo volgt de eerste strophe van het lied, getiteld „Daphne", met den aanvang: „Doen Daphne d' overschoone Maeght, van Apollo haer vlucht nam ten Bosschewaert in", duidelijk „A pleasant new ballad of Daphne" uit Thomas Deloney's „Garland of Delight." Zoo is aangetoond, dat de eerste strophe van den welluidenden zang: „Of in een dagh, in een maend, in een jaer 't Geluck u bekroon met veel duysend vrolyckheden", enz. de vertaling is der eerste strophe van een later aan Thomas Campion toegeschreven, maar reeds in den „Scottish Metrical Psalter" van 1566 en ook elders voorkomend lied: „What if a day or a month or a year crown thy delights with a thousand sweet contentings". Evenzoo is het gedicht „Aanneemlijke dood" met de beginregels: „Doen Phoebus vertoogh en Cynthiaes oogh aen 't Hemelsch ghebouw quam staen" eene vrije bewerking van „The night encounter", beginnend: „When Phoebus addrest his course to the West", terwijl het „Klaeghliedt over d'onrijpe doodt van Phyllis" eene vrije bewerking is van een lied, dat in eene zijner redacties voorkomt onder den titel „The Obsequy of faire Phillida: with the stepheards and Nymphs lamentation for her losse." Zelfs de bekende, geestig hekelende „Menniste vryagie" is niet oorspronkelijk, maar de goedgeslaagde vertaling eener, ook afzonderlijk bewerkte, episode uit de „Pleasant comedie, wherein is shewed how a man may chuse a good wife from a bad" (1602), namelijk eene anecdote, daarin ten spot van de Puriteinen door Master Fuller verteld.

Eene enkele maal kan men ook aan STARTER's taal nog zien, dat hij Engelschman van geboorte was; maar dat verhinderde hem niet ook het typisch Nederlandsch zich geheel eigen te maken. Zelfs met het Friesch was hij vertrouwd genoeg om er een pastorel tot Jetske in te dichten. Met Friesland was hij dan ook bijzonder ingenomen. Hij droeg den

„Lusthof" op aan „de jong-frouwen van Friesland", met een gedicht, waarin hij nadruk legt op de verwantschap van Engelschen en Friezen en zelfs beweert, dat de mannen „van 't Edel Friesch geslacht met haren heer Engisto gansch Engeland innamen," zoodat dus de Engelsche schoonen eigenlijk zijn voortgesproten uit denzelfden stam, die de Friezinnen opleverde, „de heuschste, schoonste en beleefste vrouwen". Niet minder hartelijk prijst hij haar in het bekende „Liedeken tot lof van Vrieslandt" met den aanhef: „O Vrieslandt soo vol Deughden als ick een Landtschap weet" en met het refrein: „O Friesche Aerd, recht Edel Landt, die door het swaert u vry eydt want"; daarin toch heet het:

„Noyt schoonder vrouws-persoonen de blonde son bescheen,
Als in 't vry Friesland woonen, so wel gesteld van le'en,
Soo rijck van eerbaerheden, soo kuysch, soo soet van aerd,
Soo vriendelijck van reden, soo statigh noch bedaerd".

Toch vermocht Friesland hem niet voorgoed te boeien, want in 1621 ging hij — met achterlating van zijn gezin — naar Amsterdam, om daar zelf het oog te laten gaan over de uitgave van zijn „Lusthof", die dan ook nog in hetzelfde jaar verscheen. Afzonderlijk gaf hij toen ook eene politieke satire uit: *Den nieuwen Kuyper*, waarin hij het „ambieeren" van staatsambten of het baantjesjagen, dat ook reeds vóór hem met den naam van „kuiperij" werd bestempeld, aan de kaak stelde door geestige samenspraken van een kuiper met een edelman, een dokter, een pastoor, een politicus en een krijgsman, die achtereenvolgens in de kuipkunst onderricht worden.

Van dien tijd af komen er andere snaren op STARTER's lier, al bleef hij ook steeds in mythologische toespelingen zijne kracht zoeken. Hij bleef in Amsterdam, vermoedelijk omdat hij zijn gezin in Friesland in al te berooiden toestand had achtergelaten, zoodat in Nov. 1622 zijn inboedel voor schuld publiek moest worden verkocht. Zelf vond hij zijn bestaan in hetgeen zijne pen hem opbracht. Zelfs kennen wij een contract, door hem 25 Aug. 1622 gesloten met eenige Amsterdamsche „lyeffhebbers van de Nederduytsche Poësy", die hem een weekloon van twaalf gulden zouden doen uitbetalen, op voorwaarde, dat hij hun van alles wat hij dichtte een afschrift zou bezorgen tegen drie stuivers per bladzijde, en dat hij „tot een

billicke prijs" alle gedichten zou maken, die zij hem zouden opdragen. Een liedje taxeerden zij op twee, een bruiloftsdicht op zes gulden. Maar ook de Overheid van den Lande en van verschillende steden steunde hem met flinke geschenken in geld: in 1622 voor een (nu verloren) gedicht op Frederik Hendrik's tocht in Brabant, voor een ander op de „Uut-treckinge van de borgery van Amsterdam tot adsistentie van de stad Swol", voor een verdienstelijk, soms kernachtig gedicht op „'t Ontset van Berghen op den Zoom" en voor een welluidenden „Lof-sangh op Prins Maurits" en drie andere „Princeliederen", waarop in 1625 nog een treurdicht op den dood van Prins Maurits volgde.

In 1623 schreef hij eene „Amnestia oft Vergetelheydt" na den mislukten aanslag op het leven van den Prins en maakte hij goede zaken met zijn „Triumph-wagen", een tamelijk uitvoerig gedicht als verklaring van eene prent ter eere van Prins Willem en zijn geslacht. Dat hij berooid bleef, had hij dus alleen aan zichzelf en blijkbaar aan zijn losbandig leven te wijten en niet aan onverschilligheid van vrienden en begunstigers, waartoe ook de bekende, toen nog jeugdige, geleerde Theodoor Graswinckel behoorde; en zoo zag hij voor zijn persoon dus niet de waarheid bevestigd van hetgeen hij vroeger in zijn liedje „Ydele hulp" had geschreven: „Als u 't geluck toelacht en ghy niet hoeft te klagen, dan wordt ghy hoogh geacht van vrienden en van maghen; maer soo dat rad eens wend en d' Hemel u verlienden het alderminst elend.... adieu dan, hulp van vrienden!"

In 1624 gaf hij een *Steeckboecxken* uit, waarvan ieder blad een prentje (steeds een hart met eenige voorwerpen) bevat met twee zesregelige versjes, het eerste door of tot de „jonkmans", het andere door of tot de „jonghe dochters" gesproken. Het boekje diende om er zich in gezelschap mee te vermaken: men moest dan eene speld tusschen de blaadjes steken, en het versje, waarbij die speld terecht was gekomen, op zich zelf toepassen, wat tot groot gelach aanleiding kon geven.

In hetzelfde jaar schijnt STARTER zijne vrouw in Friesland weer te hebben opgezocht: althans in 't begin van 1625 werd er te Harlingen nog een kind van hem gedoopt; maar spoedig daarop verliet hij het land. Hij begaf zich namelijk in

dienst van den Graaf van Mansfelt als diens „historie-schrijver", zooals hij in April 1625 heet; en hij had dan ook het voornemen, de „Mansfeldische heldendaden" te beschrijven, maar het is gebleven bij een „Nieuw-jaers gelukwenschinge" voor 1626, door hem als „Voorlooper" in het licht gezonden, want reeds op het eind van dat jaar overleed Van Mansfelt, en STARTER zou hem spoedig, waarschijnlijk in 1628, in den dood volgen. Als soldaat moest hij in Duitschland sterven en wel onder „'t marcheren in het vlacke velt", zooals wij weten uit een „Lijck-Dicht", door B. LAMBERTSEN op hem gemaakt.

Te midden van de vaste sterren en planeten aan den helderen hemel der poëzie was hij op eens verschenen als een schitterende meteoor, waarvan geen astronoom den loop kon berekenen; maar slechts een oogenblik duurde zijn glans en als eene verschietende ster was hij eensklaps onttrokken aan ieders blik, zonder dat men wist waar hij gebleven was. Toch zijn zijne liedjes nog lang gezongen, en nu zelfs, na een tijd van onverdiende miskenning, opnieuw in eere gekomen om mee te getuigen van den bloei onzer letteren in het begin van de zeventiende eeuw.

XIV.

Het Minnelied van Hooft.

In de oudste liedboekjes der zeventiende eeuw kan men ook van PIETER CORNELISZ. HOOFT liedjes aantreffen, die daar voor het eerst gedrukt werden. In 1611 gaf HOOFT zelf 45 zangen en sonnetten en nog 6 negenregelige aardige, later door velen nagevolgde, „Veltdeuntjens" uit achter dertig „Afbeeldinghen van Minne", waarin hij de geestige en fraaie gravures, die ons den kleinen Cupido onder allerlei omstandigheden te zien geven, toelichtte door puntige tweeregelige versjes, voorafgegaan van eene uitvoerige dichterlijke inleiding, en voorzien van eene Latijnsche vertaling door C. G. PLEMP en eene Fransche door Richard Jean de Nerée. Daarmee gaf HOOFT eene voortreffelijke navolging van Heinsius' „Emblemata Amatoria".

Ook als minnedichter muntte HOOFT ver boven al zijne tijdgenooten uit. Hij bracht den geest, de bevalligheid en de

taalmuziek van Petrarca, van wien hij ook een drietal sonnetten vertaalde, in werkelijkheid tot ons over, wat enkele zijner voorgangers nog slechts hadden beproefd. In woord- en klankspelingen moge de dichter soms de perken van goeden smaak wat te buiten gegaan zijn, men vergete niet, dat de „concetti" van Marino toen niet door HOOFT alleen, maar door alle geletterden bewonderd werden. Eene zekere gemaniëreerdheid moge, ook daardoor, bij de eerste kennismaking met zijne liederen misschien min of meer hinderen, men zal hem die spoedig leeren vergeven, als men bedenkt, dat hij de hoffelijke en beeldrijke taal der Renaissancedichters wilde navolgen in een zuiver Nederlandsch, dat daarvoor door hem moest worden geschapen, omdat wie te voren wat kunstrijker tonen aanhief, dan uit het oude volkslied klonken, zich bijna altijd van eene halve bastaardtaal had bediend. Dat er voor ons in zijne liederen duistere plaatsen zijn en zelfs nog na veel studie overblijven, mag hem dus niet al te zeer ten kwade geduid worden, want daartegenover staat een schat van vernuft en taalvinding, eene fijnheid en kieschheid van uitdrukking en eene betooverende klankrijkheid en welluidendheid, door geen onzer minnedichters later ooit overtroffen en slechts uiterst zelden geëvenaard.

Men heeft zijne lyriek meer hoffelijk dan hartelijk genoemd. Wanneer ik dat ten deele toegeef, dan is het omdat over het algemeen de Renaissancedichters uit de school van Petrarca en Ronsard — men zou bijna zeggen: uit hun aard — eene hoffelijke wijze van uitdrukken alleen poëtisch en den eenvoudigen toon des harten prozaïsch-alledaagsch achtten. Het innig gevoel der liefde in versvorm, ook in den eenvoudigsten, uit te spreken, is op zich zelf reeds gekunsteld: de liefde uit zich immers nog beter en natuurlijker in blikken dan in woorden. Een minnedicht kan dus nooit eene onmiddellijke liefdesontboezeming zijn en blijft altijd de uitdrukking eener langs verstandelijken weg geobjectiveerde liefdesstemming. In later tijd heeft men gewoonlijk die stemming trachten te objectiveeren in als hartelijk gestempelde bewoordingen; en ongetwijfeld vereischt het ook veel kunst, dit zóó te doen, dat de hoorder zich verbeeldt, ze onmiddellijk uit het hart te hooren klinken. Dichters als HOOFT daarentegen trachten het niet te verbergen, dat zij kunstenaars zijn, en zoeken de innigheid hunner

liefde te toonen door de moeite, die zij zich geven om haar te kleeden in een doorwerkten en van vinding getuigenden vorm. Zoo lang het waar blijft, dat de hartelijkheid onzer medemenschen alleen uit hunne daden door ons gekend kan worden en maar zelden uit hunne woorden, te minder zelfs naarmate zij beschaafder zijn, zoolang moet men er van afzien, ooit uit den toon van een minnedicht de innigheid van 's dichters liefde te willen opmaken. Zelfs de moeite, door HOOFT aan zijne minneliederen besteed, is nog geen maatstaf voor de kracht zijner liefde, omdat wij niet weten, of hij zich die moeite meer gaf om aan zijne geliefden te behagen, dan om zich zelf als kunstenaar te bevredigen.

Het persoonlijke in zijne poëzie kan dus voor ons nooit hierin bestaan, dat zij zijne eigene gemoedsstemming weergeeft, maar dat zij die weergeeft op eene aan zijn persoon eigene manier; en dat laatste doet zij zeker, want een gedicht van HOOFT is onmiddellijk als het zijne te herkennen. Dat hij in zijne lierdichten niet uitsluitend fantasiebeelden, gesuggereerde stemmingen of bespiegelingen heeft geobjectiveerd, is aan de gedichten zelf niet te bemerken; maar toevallig weten wij van de meeste, dat zij hunne aanleiding in blijde en droevige levenservaringen vonden. T'en deele weten wij, voor wie zijn hart is ontvlamd en voor wie hij zong, maar ongelukkig weten wij er te weinig van om er met voldoende zekerheid over te kunnen spreken, en te veel om niet geneigd te zijn liefdesromannetjes op zijne rekening te fantaseeren, die op zich zelf als vernuftige kunststukjes waarde kunnen hebben, maar aan den strengen historieschrijver een zeker wantrouwen blijven inboezemen. Ik zal er mij dan ook nu niet al te diep in begeven, maar moet toch enkele niet twijfelachtige feiten meedeelen als middel om sommige van HOOFT's minnedichten beter in de herinnering te kunnen brengen of nader toe te lichten.

„In 't bloeyen van sijn jeucht en 't rijpen van sijn sinnen" was HOOFT, naar zijne eigene bekentenis, „loshartich" en geneigd nu eens de eene, dan weder de andere te beminnen en, zelfs als hij wederliefde ondervond, zijne genegenheid te verplaatsen. Uit dien tijd dagteekent zijn eerste, reeds in menig opzicht voortreffelijk, minnelied: „Elck prijs sijn lief waer hij

se gis, Sijn luck ick niet benije; Die ick bemin geboren is tot 's werelts heerschappije". De geliefde, die hij vereert, is eene vrouw met een „eedel en hooch gemoet", want „van een gemeen verstant" laat zijn geest zich niet bekoren. Hij noemt haar eene geboren prinses, en, naar ik meen, niet alleen uit hoffelijkheid. Zij was eene burgemeestersdochter (vermoedelijk de dochter van burgemeester Boelens), die het hart tamelijk hoog droeg en juist daarom, naar het schijnt, voor Hooft groote aantrekkelijkheid bezat. In zijn eigen handschrift, dat wij van zijne gedichten bezitten, worden de meisjes aan wie hij zijne liefdezangen en klinkdichten wijdde, telkens met initialen en pseudoniemen aangeduid: onder dit gedicht lezen wij A. B. en Dido. Later vinden wij W. L. of Julietta, „die met haer beleeftheit aerdich ciert haer edel hooch verstant" en die hij daarom verkiest boven Deianira, wier „wesen trotst des hemels goden hooch", zoodat nu blijkbaar de eerst zoo bewonderde fierheid bij hem voor vriendelijke lieftalligheid onderdoet. Daarna genoot hij de liefde van Galathea, zooals o. a. blijkt uit het lieve levenslustige liedje: „Vluchtige nimph, waerheen soo snel?" en uit „Galathea, siet de dach comt aen": eene samenspraak, die levendig aan de bekende scène in het derde bedrijf van Shakespeare's „Romeo and Juliet" herinnert en tegelijk aan de oude wachtersliedekens, maar in Renaissance-vorm gebracht. Aan Chariclea is het beroemde, door Opitz reeds bewonderde en vertaalde, sonnet gewijd, waarin Hooft de „vermogen oogen" zijner geliefde de „leitsterren van sijn hoop, planeten van sijn jeucht" noemt".

Aan Diana betuigt hij weer, evenals aan Dido, dat hij niet gloeit voor „bosgodin of nimph", maar voor eene godin, „die uut den hemel quam", want, zegt hij, „hoewel 't verstant geensins de Minne vliet, gemenen brant becoort mijn sinnen niet". Hij vermeit zich een oogenblik weer in eene ideëele, eerbiedig dienende liefde, die hare schuchterheid echter spoedig aflegt en met het „laet varen andre sorch en brant van minnen!" tot liefdesgenot zoekt te verleiden. Zoo gaan bij Hooft zieleliefde en hartstocht steeds gepaard, ofschoon hij ze in zijne liederen onderscheidt als liefde en minne. Dat had reeds Coornhert gedaan, die in zijn Wellevenskunst met de Ouden liefde (of „caritas") „een reynen", en minne (of „amor") „een onkuyschen

tocht des herten" noemde; en ook bij de Italiaansche en Fransche Renaissancedichters kan men telkens die onderscheiding aantreffen, die ten nauwste samenhangt met het ideëel karakter hunner kunst. Waar bij hen echter de liefde verheerlijkt wordt ten koste van de min, zijn wij geneigd aan ziekelijke autosuggestie of huichelarij te danken: bij HOOFT vinden wij de onderscheiding wel in het abstracte, maar in werkelijkheid zijn bij hem „liefde en min aeneen vertuyt". Is hij alleen op zijne kamer, dan kan hij zijne geliefde wel idealiseeren en de werkelijke of gefantaseerde deugden harer schoone ziel verheerlijken; maar is hij in hare nabijheid, voelt hij het vuur harer oogen, den warmen ademtocht harer lippen, dan is hij warmbloedig genoeg om liever het schoone lichaam dan de bleeke schim harer goddelijke ziel te willen omhelzen.

Zoo gaat het hem voortdurend. Zoo gaat het hem ook in 1603 met Ida Quekels, eerst als „serpsoete toveres" door hem bij Medea vergeleken, later als Olympia of, bij letterkeer van haar naam, Dia toegesproken en verheerlijkt als „Verheven grootsche siel, die 's werelts doen belacht", en eindelijk in het aardige herdersdicht: „Ach Amarillis" gevrijd, zooals hij weldra ook Dorilea door Daifilo zou laten vrijen in zijn „Granida". Aan haar is ook de bekende reeks van quatrainen gericht, beginnend met: „Weet yemant beter saus als honger tot de spijsen", waarin de pastorale leer wordt verkondigd, dat innige liefde rijkdom en weelde overbodig maakt. Zegt hij naar waarheid, dat hij „haer goedertieren jonst" verworven heeft, dan overdreef hij sterk, toen hij er bijvoegde, dat „indien men poochde sijn hart van sijns liefs hart te scheyden", men eer die harten zou kunnen verscheuren, dan ze los te maken „op de plaets daer sy sijn tsaemgegroeyt", want twee jaar later maakte hij een „Bruiloftsang" op het huwelijk van Ida Quekels met zijn neef Willem Jansz. Hooft, die lang een zóó goed vriend van hem was, dat hij hem zelfs tot zijn nadeel een aanzienlijk deel van zijn vermogen toevertrouwde.

Op de jaren der wufte koozerij volgde voor HOOFT een tijd van hoog ernstige, zelfs tragisch weemoedige liefde, ingeluid met het bevallige en klankrijke liedje: „Schoon Nymphelijn! ach mindje mijn, wat soud' ick al versieren!" Hij had namelijk in 1604 kennis gemaakt met „twee de schoonste en cloeckste

der Godessen", met Brechtje en Anna, de dochters der weduwe van Jan Laurensz. Spieghel, en ik stel mij voor — men misgunne het mij niet, dat ik ook *mijn* romannetje fantaseer — dat aanvankelijk van haar beiden eene zekere bekoring voor hem uitging en dat zij beiden ook voor hem eene innige genegenheid opvatten, maar dat zijne keus zich vervolgens tot Brechtje bepaalde, die hij in het vermelde liedje als „schoon nymphelijn" aansprak en aan wie hij verder als Charifa een paar sonnetten en een viertal quatrainen wijdde, totdat de droeve catastrophe kwam, die haar tot eene Iphigenia, een slachtoffer der kinderlijke gehoorzaamheid, maakte en waarvan hij vertelt in het eerst in 1608 voltooide, niet overal even duidelijke en nooit door hem uitgegeven, gedicht, dat hij „Claech-leidt" (d.i. leedklacht) betitelde en aanving met de weemoedige woorden: „Vliedt ver van mijn geluit, blijgeestige godinnen!" want „diepe sucht op sucht dringt uutberstende clachten van rampsalige Liefd' uut mijn benaude crop".

Daartoe was ook wel reden, want juist toen zij „in het diepst gedompelt laegen van hun heilige weelde, God lovende, quam 't crancksinnige Geval hun lichaemen scheiden, doen 't d'harten niet en con, die 't naebij had gescheurt". De blonde Brechtje, zoo scherpzinnig en krachtig van geest, kwam toen tot de overtuiging, „dat doodt sijn boven liefloos leven ging." Wat het beletsel voor een huwelijk was? Wij kunnen slechts gissen. Brechtjes moeder, de dochter van Claes Boelens, gesproten uit een oud, rijk en aanzienlijk geslacht, dat toen reeds bijna tweehonderd jaar lang aan Amsterdam zijne burgemeesters geleverd had, schijnt met patricischen trots te hebben neergezien op den jongen koopman HOOFT, ook wel zoon van een burgemeester, maar van een „homo novus", wiens nageslacht eerst later onder de Amsterdamsche patriciërs zou worden geteld.

Eene eerste poging om zich langzaam en ongemerkt door bloedverlies van het leven te berooven, werd ontdekt en verhinderd; toen wendde de lieve dweepster kiespijn voor, en de Spaansche vlieg, die daartegen moest dienen, innemende, trachtte zij door vergiftiging den dood te vinden. Een tegengif hield haar echter in 't leven, maar haar gestel was ondermijnd en in hare zwakte onderwierp zij zich aan het noodlot. Zij stemde er in toe, afscheid te nemen van den vriend, aan

wiens liefde zij, zonder dat hij het toen vermoeden kon, haar leven offerde. „Sal nemmermeer gebeuren mij dan nae dese stondt de vriendschap van u oogen, de wellust van u mondt, de jonste van u hartgen, dat voor mijn open stond?" zoo vroeg hij haar bij het afscheid nemen, met de droeve verzekering, dat hij, schoon zinneloos van smart, haar „eewich onderdaen blijven" zou. Op die vraag kon en mocht zij niet antwoorden, maar in tranen barstte zij uit, en „de schoone traentgens deden meer dan een lachen doet: al in sijn hoochste lijen sij troosten sijn gemoedt." Nu wist hij zeker, dat zij hem liefhad en haar afscheid niet gemeend was, en daar hij niet kon vermoeden, althans niet wilde gelooven, dat hier een afscheid voor eeuwig was genomen, omdat de dood weldra dat brooze leven zou sloopen, ging hij getroost naar huis. Kostbare parelen waren voor hem die tranen, waardig als oorknoppen Venus zelf te versieren, maar, zooals hij in later jaren met diepen weemoed aan zijn lied toevoegde: „die blancke perlen doen noch in den hemel dat sij op aerde dêen," namelijk de grievende smart der onverbiddelijke scheiding verzachten: want den 15den Jan. 1605 stierf Brechtje Spieghel, het leven moede, „'t aerdtrijck in rouw, den hemel in vreuchden stellend."

Op haar sterfbed had zij hare zuster Anna opgedragen haar vriend te troosten, en dat de Electra dezer Iphigenia de „erve haers machts" op HOOFT kon worden, spreekt onder die, omstandigheden bijna van zelf. Aanvankelijk was van zijn kant die nieuwe liefde zeker nog niet van hartstochtelijken aard: „Het lijf-omhelsen moet bij 't sielvermengen swichten: voor overst ken ick Liefd', acht Mins vermeugen cleen," zong hij. Hare „grootmoedicheit en heusheit" roerden hem, en uit het samenstemmen van beider trouw moest „éêne-wils geschal rijsen"; maar allengs ontgloeide daaruit toch het ware liefdevuur en kon hij „sijn lief, sijn licht, sijn leven" herinneren aan „d'ouwde daegen, die veelerleye vondt van kusgens sagen". Doch ook hare moeder had die gezien, eenmaal zoo fier op haar kroost als Niobe, die wel den ontijdigen dood harer éêne dochter beschreide, maar „altijt groot van moedt" zich de meerdere van Latona, Apollo's moeder, bleef achten.

Ook aan Anna Spieghel werd de liefde verboden. HOOFT

was toen (op het eind van 1606) als student in Leiden en te vergeefs zag hij daar naar brieven van zijne geliefde uit, zoodat hij zelfs begon te vreezen, dat „een storm haer jonst had uutgeblasen". In wat opgewekter stemming schertst hij, dat Cupido hem toch nog niet zoo ongenegen schijnt te wezen, omdat hij ten minste aan zijne geliefde toestaat bij hem in den droom te verschijnen; hij hoopt daarom, dat het minnegoodje hem uit zijn „sack met kunsjens" er ook wel één bezorgen zal, waardoor hij niet slechts in den droom, maar in werkelijkheid „liefs waere lippen mach genaken, hoe nauw men oock sijn lief met grendel, slot en boom bewake". Zoo moest het nog twee en een half jaar duren, als ten minste mijn vermoeden juist is, dat Dia, aan wien hij in Juni 1609 een afscheidslied toezong, dezelfde Anna Spieghel is, aan wie hij eerst den naam van Electra gaf. Dat „staedich, eeuwich claeghen" was ten slotte toch niet uit te houden. Kan hij het „Geluck" (d. i. het Noodlot), dat hem en „sijne vrouwe" met zoo „bittren haet" vervolgt, wenden door een offer, dan is hij bereid dat te brengen. Degene, die zich „vercloeckte om hem te scheuren van sijn liefstes zije, wil hij niet vervloecken"; alleen smeekt hij dit, dat dan ook „sijne vrouwe" niet meer gekweld worde met wreede woorden. Mevrouw Spieghel-Boelens had gezegevierd. Anderhalf jaar later trad zij op als getuige bij het huwelijk van Anna Spieghel met den burgemeesterszoon Anthony Oetgens, later ridder, heer van Waveren, en ook zelf herhaaldelijk burgemeester van Amsterdam.

Door bittere ervaring had Hooft alzoo kunnen leeren, dat voor een beminnelijk en ontwikkeld man de liefde zijner uitverkorene en de lauwerkrans der poëzie niet voldoende zijn om met het hart ook de hand te winnen van eene aristocratische jonkvrouw en dat rang en stand ook daarbij, zooals bij zooveel in de wereld, het grootste gewicht in de schaal leggen. Wanneer deze tegenover iedereen vriendelijke en welwillende man, die in zijne jongelingsjaren dweepte met de pastorale versmading van goud en aanzien, en door zijne spreuk „omnibus idem" te kennen gaf, dat hij tusschen aanzienlijk en gering geen onderscheid maakte, toch op lateren leeftijd prijs stelt op het bezit van een adelbrief — meer nog voor zijne kinderen dan voor zich zelf — en zich in zijne

drostelijke waardigheid gaarne — schoon zonder trotschheid — als een groot heer voordoet, dan kan ons dat nu niet meer bevreemden. Misschien zelfs had hij vroeger reeds, toen hij naar Leiden vertrok, gehoopt, dat zijne rechtsstudie dáár en het er aan verbonden vooruitzicht op een staatsambt het middel zou kunnen worden om tot een huwelijk met Anna Spieghel te geraken. In dat geval is hij ook daarin teleurgesteld; maar wèl maakte de rechtskennis, te Leiden opgedaan, hem geschikt om het aanzienlijk drostambt van Muiden en baljuwschap van Gooiland te bekleeden, waarvoor tot dusverre alleen edellieden in aanmerking gekomen waren, maar waartoe hij in het midden van 1609 op voordracht der Staten van Holland door Prins Maurits werd verheven.

Maar hij ging het hooge huis te Muiden bewonen als een eenzaam slotvoogd zonder drostinne, en dat mocht zóó toch niet blijven. Op het eind van hetzelfde jaar gevoelde hij zijn „hart gevangen" door de bekoorlijkheden van de blonde Christina van Erp, en nieuwe minneliedjes wijdde hij toen aan haar, zijne Mithra Granida, de „voogdesse van sijn siel", die hem, als leerlinge van Jan Pietersz. Sweelinck, met haar „sangrich snaerenspel en soetsten sang" zoo krachtig had weten te boeien. Vooral een zevental sonnetten, voor haar gedicht, getuigen van zijne liefde en zijne kunst. Het klinkdicht op den „onachterhaelbren Tijdt", den „geswinden grijsart, die op wackre wiecken staegh de dunne lucht doorsnijt", maar die bij de afwezigheid zijner geliefde voor hem een „schoorvoetighe Tijdt" scheen te wezen, zoodat hij „de lange daeghen met arbeidt avondwaerts" moest tobben, heeft steeds als een juweeltje de aandacht getrokken.

Bij deze liefde wachtte Hooft geene teleurstelling: 23 Mei 1610 werd zijn huwelijk gesloten, en al verstomde aanvankelijk ook zijn minnelied, zijn liefdesgeluk was daarom niet minder groot. Misschien dagteekent uit zijn eersten huwelijkstijd zijn uitvoerige „Brief van Menelaus aan Helena", eene zelfstandige navolging van Ovidius' Heroides. Later ontwaakte de lust om minneliedjes te dichten opnieuw. Het waren toen zoowel persoonlijke uitingen van de liefde, die hij voor zijne vrouw koesterde, als kunststukjes, gemaakt om geliefde liederen, door zijne Christina gezongen, in eigen taal na te volgen

of om woorden te leenen aan bekende wijzen. Het oudste: „Hoogher Doris niet, mijn gloetje" is te allen tijde geprezen als een meesterstukje van rijm en rhythmiek, evenals, om de vernuftige vinding en uitbeelding, de idylle van Cloris, die „in het Idalisch dal" alle bekoorlijkheden samenleest om Venus naar de kroon te steken. Het zijn niet zijne minste liedjes, die Hooft toen zong, doch slechts met enkele woorden kan ik er aan herinneren, zooals aan het sierlijk vernuftige „Amaril, had ick hair uut uw tuitjen", aan het lieflijk bevallige „Klaere, wat heeft er uw hartje verlept, dat het verdriet in vroolijckheidt schept, en, altijd eeven beneepen, verdort gelijck een bloempje, dat dauwetje schort?" aan „De schoone toveres", d. i. Tasso's Armida, en aan den welluidenden en aanschouwelijk schilderenden zang: „Heilighe Venus, die 't roer houdt aller harten, hoe komt het hartjen van mijn Nymphe goelijck soo ongevoelijck?" in eigenaardig-nieuwen strophenvorm, met het wulpsch Ovidiaansch en tegelijk geestig Horatiaansch slot.

Een meer persoonlijk karakter dragen het „Oorlogh, oorlogh blaesen", op het vuur, dat van Christina's blauwe oogen uitstraalde, het bekende „Rosemont, hoordij speelen noch singen?" eene opwekking om, nu het lenteleven alles doortintelt, met de geheele natuur mee toe te geven aan de lusten der liefde, en het laatste (in 1623) tot zijne vrouw gericht: „De Min met pricken van zijn strael weckt op den fieren nachtegael". Het zijn liedjes van den hartstocht maar in zóó kieschen vorm, dat zij maar zelden hunne wedergade zullen vinden. Een enkel lied, „Dartelavondt" getiteld, is van zóó intiem zinnelijken aard, dat er maar ééne was, aan wie Hooft het kon laten lezen, zoodat het dan ook eerst in de negentiende eeuw is gedrukt om ons te bewijzen, dat ook de hoogste wellust der min onder het bereik van 's dichters kunstvermogen viel.

In de liederen gedurende zijn huwelijk met Christina van Erp heeft Hooft over het algemeen op lyrisch gebied zijn meesterwerk geleverd, bruisend van levenskracht, schitterend van taalglans, meesleepend van woordmuziek. Over de liedjes, die hij daarna nog dichtte, spreken wij later, want wij mogen de geschiedenis niet te ver vooruitloopen, en gaan nu liever weer een jaar of tien terug.

XV.

De Eglentier in bloei en in strijd.

Terwijl Hooft, Coster en Bredero in hunne volle kracht aan het hoofd stonden van de kamer „In Liefd' bloeyende" en daar hunne beste dramatische werken deden vertoonen, bereikte die kamer haar toppunt van bloei, namelijk van 1613 tot 1617. Toch kostte het aan de hoofden ook in die jaren vrij wat moeite om de kamer te handhaven op het hooge standpunt, dat zij had ingenomen, en hadden zij met allerlei bezwaren, onvriendelijken tegenstand en wedijver van anderen te worstelen. In 1615 moesten zij hunne uiterste krachten inspannen om te verhoeden, dat het publiek de zaal boven de kleine vleeschhal in de Nes, waar zij hunne vertooningen gaven, ledig liet, om zich te gaan vermeien in het spel der Engelsche comedianten, die toen in Amsterdam optraden.

Reeds dikwijls hadden Engelsche tooneelspelers ons land bezocht, sinds de Graaf van Leicester in 1585 hier met de zijnen was ingehaald en met hem „Will, the Lord of Leicester's yesting player", van wien Sir Philip Sydney spreekt. Het was hun hier toen zoo goed bevallen, dat zij ook na het eind van Leicester's landvoogdij telkens hierheen terugkeerden, meestal op hun doortocht naar Duitschland, waar zij in den eersten tijd Engelsche stukken speelden en later ook Duitsche vertalingen daarvan.

In Oct. 1590 speelde de troep van Robert Browne in Leiden, in het begin van het volgende jaar kwamen hij en de zijnen terug, voorzien van eene aanbeveling van Lord Howard aan de Staten-Generaal en met het plan om Zeeland, Holland en Friesland rond te reizen en „d'exercer leurs qualitez en faicts de musique, agilitez et joeuz de commédies, tragédies et histoires." In 1592 treffen wij Engelsche tooneelisten te Arnhem aan, in 1597 te Groningen, Franeker en Utrecht, waar zij „schoene spoelen van comediën ende andere geageert, oeck seer delectable ende soete musicque stucken up diversche snaerinstrumenten gespoelet hebben." In 1604 trad John Woods, in 1605 John Spencer „opten groten hoff onder de bibliotecque" te Leiden op, en in 1608 bezocht William Pedel die

academiestad. Vooral ook te 's-Gravenhage speelden zij, bepaaldelijk tusschen 1605 en 1612 telkens gedurende de kermis voor een toegangsprijs van drie stuivers, met consent van den stadhouder, maar tegen den zin van het Hof van Holland, dat ten slotte echter genoegen nam met hunne voorstellingen, indien zij maar eene zekere som aan de armen uitkeerden. In 1613 (en ook nog in 1619 en 1620) speelde de troep van John Green te Utrecht. Later traden zij niet meer zoo dikwijls in ons land op. Na 1645, wanneer wij ze nog hier en daar aantreffen, worden zij nog maar eens (in 1656 te Dordrecht) vermeld.

De invloed, dien zij op onze litteratuur kunnen gehad hebben, is wel eens overschat, doch onmogelijk is het niet, dat deze of gene tooneelschrijver hun den eenen of anderen trek heeft afgezien. Dat het publiek ze gaarne zag, ook al verstond men hier destijds maar weinig Engelsch, blijkt uit den aanval, dien zij in 1615 van BREDERO te verduren hadden. In eene toespraak in proza, bij eene der voorstellingen van de Eglentier van het tooneel af tot de toeschouwers gericht, geeft hij er zijne verwondering over te kennen, „dat eenighe Dochtertjes" het spel der kamer „niet en hebben komen besichtigen, maar 't geschuwt hebben, als oft een oneerlijck dinghen ware, daar sy nochtans wel sonder schaamte daghelijx met een nechtighe ernst naloopen de licht-voetige vreemdelingen, die alle schelmerijen schijnen gheoorlooft te sijn". Hoe heeft de „eersame Ghemeente" zich zoo lang kunnen laten begoochelen „door de slimme trecken van dat hant-gauw en diefachtich volck!" roept hij uit: „Wat leerelijcke redenenen heeft men oyt van die vreemde lant-loopers gehoort!" Men zal eerlijk moeten bekennen, dat men van hen alleen maar heeft „gesien en ghehoort belachelijke sotticheden en veel dozijn-werck van ongevoechelijcke brabbelwoorden en veel ondienstighe dartele lichtvaardicheden." „Datter twee of drie tamelijck wel spelen, wil hij niet tegenspreecken, maar", zegt hij, „wat is de reste? een deel ghepuffels, buffels, wraackgoet, uytschot en houte heylichjes". De toon, waarop BREDERO spreekt, bewijst genoeg, hoe de Engelsche tooneelisten in trek waren. Dat blijkt ook uit de woorden, die hij in zijn „Moortje" in den mond legt aan Reynier, die daar in zijne vergelijking van de Rederijkers en

de Engelsche comedianten blijkbaar de tolk is van het groote publiek:

> „Ick mach so langh oock by gheen Redenrijckers zyn,
> Want dit volckje wil steets met alle Menschen gecken,
> En sy kunnen als d' Aap haar afterst niet bedecken;
> Sy segghen op haar les so stemmich en soo stijf,
> Al waar gevoert, gevult met klaphout al haar lijf.
> Warent de Engelsche of andere uytlandtsche,
> Die men hoort singhen en so lustich siet dansen,
> Dat sy suysebollen en draeyen als een tol:
> Sy spreeckent uyt haar geest, dees leerent uyt een rol."

Maar BREDERO laat daarop door Eelhart antwoorden, dat „d' uytheemschen wuft" zijn, terwijl de Rederijkers „raden tot het goedt en straffen alle quaat bedecktelijck en soet". De Engelschen waren dus alleen vermakelijk en de Rederijkers stelden er ook prijs op, nut te stichten met hunne vertooningen en alzoo het nuttige met het aangename te verbinden.

Erger dan de concurrentie der Engelsche tooneelisten was voor de Eglentier de oneenigheid in eigen boezem, naar aanleiding waarvan „schalcke Jan" in het „Moortje" in hetzelfde tooneel zegt, dat de Rederijkers „haer gekibbel" maar moesten laten, en Reynier vraagt: „wat schaadt dat of sy somwijls wat twisten? Dat doen wel fijnder lien, al zyn 't gheen Kameristen". Minder verschoonend spreekt BREDERO over die twisten in een gedicht van hetzelfde jaar 1615, dat hij onder de „Broeders In Liefde bloeyende" anoniem liet verspreiden en waarin hij hen ernstig vermaant, toch door die tweedracht de kamer niet in den grond te boren. Hoe groot is het verschil tusschen de leden van voor twintig jaar en van dezen tijd! zegt hij: „daer eerst niet dan Gout in blonck", zal, omdat de goede leden allengs hun ontslag gaan nemen, nu alleen het „schuym" overblijven, „een deel neus-wyse sotten", ijverend om het bestuur in handen te geven aan iemand, „die na haar sinlijckheyt de rollen gheven can". Wie alleen als „stomme" (figurant) kan optreden, wenscht eene hoofdrol. Wie alleen boersche rollen kan vervullen, wenscht voor koning of prins te spelen. Vooral op VAN CAMPEN, die toen met LAMBERT LAMBERTSZ., HOOFT en COSTER het bestuur in handen had, schijnen zij gebeten geweest te zijn. Hun raddraaier, „een verwaande Geck,

een Princhе van de Dooren", zou toen gezegd hebben: „Ha, Campen! dus lang heeft op u duym den werrevel gedreyt: nu comt het na ons wensch en na al ons begheeren: wy sullen nu een reys een ander lietgen leeren". Een „Thersites" schijnt deze oproermakers gesteund te hebben, iemand met een „grove botte tongh", die door BREDERO nader wordt aangeduid als „de Dragers Heerschap van den Coorn-marct". Wil de Eglentier blijven bloeien, zegt de dichter, dan moet men dien „onbesnoeyden hoop" zoo spoedig mogelijk „een neus-dwangh opstellen en breydelen haar mont met eenen muyl-bant strengh."

Onze geleerden hebben zich reeds veel moeite gegeven om uit te maken, wie met dien „verwaanden geck" en met dien „Thersites, dien dragers heerschap van de Coorn-marct" door BREDERO bedoeld zouden zijn; maar zijn m. i. daarin nog niet geslaagd. Een ander gedichtje van BREDERO is een plompe aanval op „Jan de Voor-looper" (d i. ijveraar), een dokter, die bespot wordt om zijne „rondeelen, refereynen en spullen", welke naar de bestekamer verwezen worden; en daar van die „spullen" er één met name genoemd wordt: het spel van „'t verloren Schaep", en wij weten, dat zulk een door platheid van taal berucht ge'ijkenisspel gemaakt is door Dr. JOHAN FONTEYN, ligt het voor de hand, hem te houden voor één van de twee, die onder bedekten vorm door BREDERO als raddraaiers worden aangewezen, en inderdaad had hij drie jaar later als facteur in de kamer ook het hecht in handen. Overigens was JOHAN FONTEYN een als geneesheer algemeen geacht man, en de wijze, waarop VONDEL hem in 1620 prijst, door van hem te zeggen, dat hij „de dichtkunst met een lieflyck gemoed omhelst, oock zomtyds uyt lust oeffent", geeft ons niet den indruk, dat hij in de dichtkunst een voorvechter heeft willen wezen.

Gewoonlijk wordt tegenwoordig in den „verwaanden geck" zoowel als in „den dragers heerschap van de Coorn-marct" THEODOOR RODENBURG gezien. Deze was ongetwijfeld een zeer ijdel man, die daarom een „verwaande geck" kon heeten; maar ook zeer goed zou hij een heer der koorndragers kunnen genoemd zijn, omdat de koorndragers naar hun gekruist draagzeel ook wel voor de grap „kruisheeren" genoemd werden en RODENBURG in 1614 uit Spanje was teruggekeerd met den

titel van Ridder der Orde van den Huize van Bourgondië, en dus als zoodanig het Bourgondische kruis aan eene gouden keten dragen kon.

Wij weten echter niet eens met zekerheid, of RODENBURG zich na zijne terugkomst wel gevestigd heeft in Amsterdam, waar zijn vader en andere bloedverwanten woonden, en waar hij dus, ook al had hij zijne eigenlijke woonplaats in Den Haag, dikwijls kon worden aangetroffen, o.a. in 1615 bij het huwelijk van zijne zuster Anna met Pieter Ludens en van zijn jongsten broeder Pieter met Anna Kief, het eerste met een „tafelspel", het tweede met een „Eghts-rym" door hem opgeluisterd. Onmiddellijk na zijne terugkeer uit Spanje ging RODENBURG gebukt onder eene grievende teleurstelling. Maria de Vos, met wie hij vijf jaar, zelfs bij notariëel contract, verloofd was geweest, had zich tijdens zijne uitlandigheid met een ander in het huwelijk verbonden, juist toen hij uit liefde voor haar met veel moeite verlof had kunnen krijgen om naar zijn land terug te keeren. Over haar verlies moest hij zich toen zoeken te troosten met een gedenkpenning aan gouden keten, hem door de Staten-Generaal als blijk hunner tevredenheid vereerd. In 1615 deed hij zijn uiterste best om weder met eene diplomatieke zending in Spanje belast te worden, en eerst toen hem dat in December van dat jaar mislukt was, zocht hij troost en ontspanning in de dichtkunst. Vóór 1616 kon er dus van eenige bemoeiing zijnerzijds, om in de Eglentier invloed te oefenen, wel geene sprake zijn, en zelfs vóór de tweede helft van 1617 hebben wij geene enkele aanduiding, dat hij lid van de kamer was of er zich mee bemoeide.

Vóór dien tijd zijn zijne dichtvrienden uitsluitend leden van de Brabantsche kamer. Hij zelf schijnt zich toen ook, ofschoon van Oud-Amsterdamsche familie, bij voorkeur als Brabander te hebben voorgedaan, wat aan ABRAHAM DE KONING aanleiding gaf in een lofdicht op zijn tooneelspel „Hertoginne Celia" (1617) te zeggen, dat „'t scheep-rijcke Scheld" er zich op kon beroemen „eerst sijn traentjens" gezien te hebben. In een lofdicht op de „Melibea" van hetzelfde jaar trad dezelfde DE KONING, die in 1616 ook als boekverkooper zijn „Keizer Otto" had uitgegeven, zelfs als zijn verdediger op. Verder was Ro-

DENBURG zeer bevriend met een ander lid der Brabantsche kamer, KAREL QUINA, die reeds in 1610 zijne, uit het Fransch van Jacques Amyot vertaalde, „Moorenlantsche geschiedenissen, inhoudende de eerbare, cuysche ende ghetrouwe liefde van Theagenes en Chariclea" (oorspronkelijk in het Grieksch door Heliodorus geschreven) aan hem had opgedragen. Zoo droeg ook in 1615 een derde lid der Brabantsche kamer, JAN SIEWERTSZ. KOLM, aan hem zijn tooneelstuk „Battaefsche Vriendenspieghel" op, terwijl VONDEL in 1617 een lofdicht op zijn „Casandra" schreef, door hem in de opdracht vóór zijn „Hertoginne Celia" beantwoord met eene lofspraak op den „Abraham de Aartsvader: zeer kunstelik en onberispelik wel gerijmt", zooals hij zegt, „door die waerden God vreesende en stichtelik-kunst-lievende Joost van de Vondel, wiens wercken by alle gezonde oordelaers lofwaerdich gheacht moeten werden, vermids hy zijn rymerijen besteed in godzalighe stoffen en de Rijmkunst niet onteert noch verquist in wispeltuur'ghe veerskens."

Waar wij zooveel blijken vinden van onderlinge waardeering bij RODENBURG en de voornaamste leden der Brabantsche kamer, ligt het voor de hand te denken, dat de tooneelstukken, die hij vóór het midden van 1617 uitgaf en waarvan uit niets blijkt, dat zij in de Eglentier gespeeld zijn, door de Brabanders zullen zijn opgevoerd, te meer nog omdat in 1619, toen hij al zijne krachten aan de Eglentier wijdde, in een lofdicht op hem gezegd wordt, dat „In Liefd'bloeyende" nu alle reden tot juichen heeft, maar de „Lavenderiers den rou moeten oorberen, mits jonst en liefd' door hem werckt vriendtschap t' allen daghen."

Op eene vriendschappelijke verhouding der beide concurreerende kamers, Eglentier en Wit Lavendel, viel in dien tijd zeker niet te roemen. Wagenaar spreekt zelfs van twisten tusschen de beide kamers, en van wederzijdsche lofdichten is dan ook geene sprake, behalve dat BREDERO, die als leerling van den Brabander Badens ongetwijfeld in zijne jongere jaren met verscheidene leden der Brabantsche kamer in vriendschapsbetrekking stond, lofdichten maakte op werken van KAREL QUINA in 1610, van VONDEL in 1612 en van DE KONING en KOLM in 1615, terwijl voor zijne „Lucelle" (1616) een lofdicht van DE KONING prijkt en voor vier zijner stukken

een van QUINA, met wien hij blijkbaar zeer bevriend was, zooals ook te zien is uit een prozabrief, dien hij hem schreef en die ons in zijne „Nederduytsche Poëmata" bewaard is.

Wel sprak DE KONING met welwillendheid van de zusterkamer ter gelegenheid van de loterij voor het Oude-mannenhuis in 1615 en prees hij woordspelend CORNELIS VAN KAMPEN, terwijl hij in 1615 in de voorrede voor zijn treurspel „Jephthah" onder de voornaamste dichters ook SPIEGHEL had genoemd en van HOOFT had gezegd, dat „de Musen hem hebben gheoordeelt te wesen 't hooft der poëten", maar in dezelfde voorrede had hij toch ook reeds zijne afkeuring te kennen gegeven over SPIEGHEL's toen juist verschenen „Hertspieghel" zonder dien nochtans bij name te noemen, door te zeggen: „Gunstighe Leser, wy gheven UL. gheen Rijmwerck 't welck duysterder te verstaen is als de Raedtselen van de Sibillen zijn gheweest, oft al te verweent opgepronct van *keur-lekkere-bloemwoorden,* veel min een verwerde Dedalische *Dool-hof-reden,* met een vreemde maniere van spreken voorgestelt". BREDERO had daarop vuur gevat en eene toespraak in proza tot de Eglentier gehouden, waarin hij SPIEGHEL, FALLET en VISSCHER prees en opwekte om „een onghevalschte, suyvere taal" te spreken, „de trogghel-sack met al de beedel-brocken na Vranckeryck te senden" en er zich voor te hoeden „Nederlantsche papegayen" te worden, zooals „seecker Brabantsch wijn-verlater", die telkens Fransche woorden in den mond had zonder recht te weten, wat zij beteekenden. Bij hem stonden de Brabanders dus nog altijd te boek als taalvervalschers, zooals hij ook al getoond had in zijne „Klucht van de Koe", waar hij de Vlaamsche en Brabantsche rederijkersdichten had bespot, ofschoon de leden der Brabantsche kamer te Amsterdam zich aan bastaardwoorden niet bijzonder te buiten gingen. Omgekeerd heeft niemand in dien tijd Spieghel meer nagevolgd in het gebruiken van gewrongen woordkoppelingen dan juist RODENBURG, die meermalen zijne bewondering voor zijn oom SPIEGHEL heeft uitgesproken en desniettemin door DE KONING hoog geprezen werd.

In het midden van 1616 trad RODENBURG als tooneeldichter op: het eerst met de uitgave van zijn, reeds door ons besproken, *Batavierse Vryagie-spel,* evenals zijne latere stukken met de

van 's ridders ijdelheid getuigende spreuk „Nobilitas sola est atque unica virtus" bij een vignet op den titel, met eene opdracht van zijn uitgever aan eene Haagsche juffer en zonder zijn naam. Het tweede tooneelstuk, dat nog in hetzelfde jaar verscheen en waarvan de opdracht aan eene andere Haagsche dame geteekend was met zijne spreuk „Chi sarà, sarà" (wie het zijn moet, zal het zijn) was het eerste deel eener trilogie, getiteld *Keyser Otto den derden en Galdrada.* Het is de zeer vrije dramatiseering van eene der novellen uit Bandello's veel gelezen en bij ons door het Fransch van Belleforest heen als „Tragische Historiën" vertaalden bundel en schijnt wel onmiddellijk door hem gemaakt te zijn na het verlies van zijne bruid, want onder den persoon van Tyter teekende hij daarin zich zelf als diplomaat en als het slachtoffer van eene vrouw, Laura, die hij „door handt-trow, eed en notariael verbondt" bijna als zijne „echte en getroude bruydt" mocht beschouwen, maar die „daer na heur trouw brack", en die hij bij zijne terugkomst „laes! most vinden verzamet in de echt". De uitgave van dit spel bevat twee houtsneden: de eene den hemelbol en de andere eene „afbeeldinghe van d'elf Hemelen" voorstellende en dienende ter verduidelijking van uitvoerige astronomische redeneeringen en bespiegelingen van den „geomancien" Theophelos.

Ongetwijfeld slaan daarop de volgende woorden uit de voorrede van Bredero's in 1616 uitgegeven *Griane*: „Is hier niet kunstelyck ghereden-kavelt, noch van onsienlijcke of twijfelachtighe dinghen sinnelijck gevernufteliseert, dat sult ghylieden, die neffens u over-natuurlijck verstandt de boeken en gheleertheydt der uytlandtsche volcken te voordeel hebt, om myn eenvoudicheyt en alleen Amstelredamsche taal verschoonen. Ghy, goedighe Gooden van Mannen! die in u groote rijmen de vrouwen, dienst-meysjens, ja stal-knechts doet philosopheren van overtreffelijcke verholentheden, hetsy van de beweginghe der sterren ofte van de drift des Hemels, oft van de grootheydt der sonne oft andere schier onuytdenckelijcke saken, dat ick doch meer voor een bewijs van uwe wetenschap acht, als voor een eygenschap in die slach van menschen". Bredero, die met deze woorden klaarblijkelijk Rodenburg voor den gek houdt, breekt hier tevens eene lans voor het realisme en voor de door Horatius uitgesproken classieke tooneelwet, dat ieder

op het tooneel moet spreken naar zijn stand en karakter. Toch zou BREDERO vermoedelijk RODENBURG met rust hebben gelaten, indien zijn stuk door de Eglentier was vertoond of alleen in druk was verschenen. Dezen uitval acht ik alleen verklaarbaar, als het stuk gespeeld was door de Brabantsche kamer en daar bewondering en toejuiching had gevonden, hetzij dan om de hoogdravende taal en de populaire geleerdheid, hetzij om de liedjes, die er in te hooren en de vertooningen, die er in te zien vielen.

In 1617 volgden in ongelooflijk korten tijd RODENBURG's tooneelstukken elkaar op: behalve de beide volgende deelen van de „Keyzer Otto" nog vier andere stukken. Drie daarvan vertaalde RODENBURG uit het Spaansch: het eerste, *Hertoginne Celia en Grave Prospero,* is de vertaling van „El Molino" van Lope de Vega; het tweede, *Casandra,* dat onder andere namen denzelfden inhoud heeft, als de middeleeuwsche sproke van de „Borchgravinne van Vergy", is eene bewerking van Lope de Vega's „El Perseguido"; en in het derde, dat eerst te onrechte *Jalourse Studentin* heette en later beter *Jaloersche Studenten* genoemd werd, bracht RODENBURG „La Escolástica Zelosa" van Lope de Vega over. In 1618 vertaalde hij ook nog uit het Spaansch de „Venganza honrosa" van Gaspar Aguilar onder den titel *'t Quaedt syn Meester loondt.*

Zoo deed dan met RODENBURG bij ons het Spaansch tooneelspel zijne intrede: de „Comedias heroycas" en de „Comedias de capa y espada" of de mantel- en degenstukken d.i. stukken, waarvan de personen tot de hoogere kringen behooren. Deze Spaansche spelen onderscheidden zich door veel beweging, ingewikkelde intrige, vermommingen, bravades en tweegevechten, tegenstellingen van liefde en eer, vrouwenlist en mannenmoed. Van de classieke stukken verschilden zij o.a. door het verwaarloozen der eenheden. Tusschen de drie bedrijven, waarin zij meestal verdeeld zijn en die „jornadas" genoemd werden, omdat de handeling er één dag, maar ook niet langer, mocht duren, kon een onbepaalde tijd verloopen, terwijl in ieder bedrijf de handeling ook op eene andere plaats kon spelen. Ook eenheid van kleur werd niet in acht genomen: scherts en ernst, platte volkstaal (in den mond der gracioso's), dikwijls als parodie van de hoogdravende poëzie en rhetorica,

waarvan de helden in het stuk zich bedienen, zijn er om beurte aan 't woord, zoodat deze stukken in staat waren het groote publiek te boeien door voortdurende afwisseling, door allerlei verrassingen, veel schittering en veel emotie.

Alles was er in die stukken op aangelegd om aan den smaak van het publiek te voldoen, zooals Lope de Vega zelf zegt in zijn kunst-leerdicht „Arte nuevo de hazer comedias en este tiempo" van 1609, dat RODENBURG kende en in 1619 aanhaalde. Het is een pendant van Horatius' „Ars poetica", waaruit ook het een en ander is overgenomen, en werd door Lope de Vega geschreven op verzoek zijner vrienden, die een wetboek der dramaturgie van hem verlangden; maar de dichter geeft daarin blijkbaar met tegenzin zijne regels, daar hij zegt, dat het publiek ze niet verlangt en hij zelf een zoo groot ketter is, dat de 483 tooneelstukken, die hij geschreven heeft, alle, slechts een zestal uitgezonderd, vol vergrijpen tegen de kunstregels zijn. Naar die regels gemaakt, zeide hij, zouden zijne stukken misschien beter wezen, maar hij zou er niet dien bijval mee hebben ingeoogst, die hem ten deel was gevallen, omdat zeer dikwijls wat tegen de kunstregels indruischt juist om die reden aan het publiek behaagt. Bij zulk eene door de practijk gevormde kunstopvatting konden zijne voorschriften dan ook moeielijk anders zijn dan raadgevingen, hoe men schrijven moest om bijval te vinden. Tegenover den theoreticus, die zich op zijne studeerkamer uit de boeken van ouderen en nieuweren, maar van de ouderen vooral, een systeem der dramatische dichtkunst trachtte te vormen, sprak hier de practicus, die zich niet aanmatigde op dramatisch gebied de leermeester en opvoeder van het publiek te wezen, maar voor wien, ook in de kunst, de „vox populi vox dei" was.

Wanneer men in dezen zijne partij zou willen kiezen, omdat theoretische kunstregels tot schoolsche kunst leiden en in hunne dogmatische gestrengheid bekrompenheid in de hand werken, dan moet men toch niet over het hoofd zien, dat alleen wie met ijver en goed gevolg eene school heeft doorloopen, het recht heeft over schoolsche regels den staf te breken, en dat alleen hij, die aan de kunstregels ontgroeid is, zich er van kan ontslaan. Ware Lope de Vega niet zulk een buitengewoon hoogstaand kunstenaar geweest, zooals het menschdom er

slechts nu en dan een enkelen oplevert, dan zou hij, in zijne stukken alleen den smaak van het publiek vleiend, mee gedaald zijn met dat publiek tot ver beneden het peil der schoonheid, in plaats van, zooals hij deed, den smaak van het publiek — zij het ook in eene bepaalde richting — te veredelen.

Door zich van de classieke wereld los te maken en zijne kunst zelfstandig te scheppen uit het volle menschenleven van zijn tijd en zijn volk heeft hij aan de Spanjaarden eene eigene dramatische litteratuur geschonken, die er almede het hare toe heeft bijgedragen om het tijdvak van Philips II, Philips III en Philips IV te stempelen tot het schitterendste in de geschiedenis der Spaansche letterkunde. Het tijdvak van Elisabeth, dat er in Engeland gedeeltelijk mee samenviel, kon er, vooral op dramatisch gebied door een reus als Shakespeare, mee wedijveren. Ook in Engeland ontstond toen een nationaal tooneel, in karakter als zoodanig natuurlijk veelszins verschillende van het Spaansche, maar daarmee overeenstemmend door onafhankelijkheid van de classieke kunstregels. Zoo kon er dan ook reeds in dien tijd zelf sprake zijn van een Spaansch-Engelsch tegenover een, onder classieken invloed staand, Italiaansch-Fransch tooneel: eene tegenstelling, waarop evenwel eerst de kunstgeschiedenis en aesthetica van het eind der achttiende eeuw het volle licht heeft doen vallen en die toen aanleiding heeft gegeven tot de onderscheiding van romantische en classieke richting. Bij ons staan in het begin der zeventiende eeuw, zooals wij reeds vroeger hebben opgemerkt, die richtingen nog niet scherp tegenover elkaar: wie de classieke regels goedkeurde, volgde ze nog niet altijd, en wie er minder waarde aan hechtte, ontleende toch nog wel het een en ander aan de classieke schrijvers, zooals trouwens ook Lope de Vega en Shakespeare hadden gedaan. Wil men dus RODENBURG een tegenstander noemen van de meer classiek gezinden, van Hooft, Coster en Bredero, dan kan men dat alleen doen op grond van zijne vertalingen uit het Spaansch, waarbij men ook nog eene vertaling uit het Engelsch kan voegen, namelijk zijn in 1618 gedrukt *Wraeck-gierigers Treurspel*, door hem vertaald naar Cyril Tourneur's „The Revengers Tragedy" van 1607.

In één opzicht alleen onderscheidt zich RODENBURG's werkzaamheid zeer sterk van die van Lope de Vega en Shakespeare:

hij mist, juist door die navolging van het Spaansche en Engelsche drama, het eigenaardig nationale, dat het Spaansche en Engelsche drama kenmerkt en er de grootste verdienste van uitmaakt, terwijl daarentegen de aanhangers van de classieken zich bij ons minder ver van het nationale verwijderden, zooals bv. HOOFT met zijn „Geeraerdt van Velsen" en „Warenar, BREDERO en COSTER met hunne blij- en kluchtspelen. Ook was er misschien geen ander volk, dat zich zoozeer met het Romeinsch classicisme vereenzelvigd had, als het Nederlandsche: voor de jonge republiek was de Romeinsche republiek in alle opzichten tot model geworden, ook omdat het karakter der Nederlanders zoo goed met dat der Romeinen strookte. GROTIUS' „Parallelon Rerumpublicarum," dat ons een overzicht geeft zoowel van de verschilpunten als van de groote overeenkomst, kan ons leeren, hoezeer de Hollanders zich destijds, en niet zonder reden, de geestverwanten der Romeinen konden noemen, zoodat de klove tusschen classiek en nationaal niet zoo groot was, als men soms wel beweert.

Met de Romeinen echter hadden de Nederlanders ook de bewondering voor het uitheemsche gemeen. Bijna zou men kunnen zeggen: het is een volkskaraktertrek, en bij overdrijving eene volksondeugd, der Nederlanders het vreemde altijd beter te vinden dan het eigene: misschien bij de meeste Nederlanders het gevolg van eene verregaande jaloerschheid, die in zijne naaste omgeving niet gaarne iets voortreffelijk noemt, en van eene eigenaardige pedanterie, die gaarne pronkt met het vermogen om ook het vreemdste en zonderlingste te begrijpen en te waardeeren. Dat zulke geheel on-Nederlandsche stukken als die van Lope de Vega bij de Amsterdammers der zeventiende eeuw bijzonder in den smaak vielen, behoeft ons dus wel niet te verwonderen. Bovendien deed RODENBURG zijn best, de voorstelling zijner stukken aantrekkelijk te maken door invoeging van muziek, zang en dans en van de van ouds zoo geliefde stomme vertooningen met levende beelden, die te zien kwamen, wanneer op den achtergrond van het tooneel de schuifgordijnen open getrokken werden. Ook in de tooneelstukken van RODENBURG's tijdgenooten treft men ze aan, en zij zouden nog lang bijna onmisbare hulpmiddelen blijven om publiek te trekken.

Publiek trekken: dat hadden aanvankelijk COSTER en BRE-

DERO in de Eglentier gedaan. In de „Voorrede tot de Spelen van Gerbrand Adriaensz. Bredero" (van 1617), door COSTER opgedragen aan burgemeesters en raden van Amsterdam, schreef deze, „dat van den tweeden Julij 1615 af tot April 1616 toe, twelck minder is als thien achtereen volghende maenden, het Oude-mannen Goodshuys door den vlijt ende neersticheyt van ons tween (Coster en Bredero) over de twee duysent guldens, boven alle onkosten, ghenoten heeft, behalven dat de Camer noch soo aen kleeren als ander behoefticheden daerby grootelicx is verrijckt. Ende dat in de drye jaren tydts oft daer ontrent, die Breroo bij de Camer geweest is, het voorsz. Gods-huys meer inkomst gehad heeft, als in alle de voorgaende jaren dat voor 't selve by de Camer gespeelt is geweest." Daaruit blijkt duidelijk, dat de toeloop bijzonder groot moet geweest zijn, indien men bedenkt, dat de toegangsprijs niet meer dan drie stuivers bedroeg. Ongelukkig echter had COSTER in die voorrede ook te klagen over grooten achteruitgang. Door het „tegenwoordige misverstandt", zegt hij, treden niet meer zoovele „kunst-lievende ende verstandt-rijcke gheesten" als vroeger tot de kamer toe. „Met laster en achterklap" werd BREDERO beloond; zijne werken werden „door afgunstighe onwetenheyt in kleen-achtinge" gebracht; maar COSTER vertrouwt, dat de Regeering der stad „de Poësie sal hanthaven ende niet van een hoope Moolicken, die haer t' onrecht Rederijckers noemen, laten onderdrucken."

Waren die „moolicken", zooals COSTER ze noemt, de leden der Brabantsche kamer, en is onze onderstelling juist, dat deze door het vertoonen van RODENBURG's stukken aan de Eglentier hare toeschouwers onttrokken hebben, dan kunnen wij ook best begrijpen, dat BREDERO op die Brabanders in 't algemeen en op RODENBURG in 't bijzonder gebeten was — nog afgezien hiervan dat een bruine Brabander juist bezig was hem zijne geliefde te ontvrijen; en dat hij, om zich en zijne kamer te wreken, in denzelfden tijd, waaruit deze voorrede dagteekent, zijn *Spaanschen Brabander* schreef. Over het algemeen waren in dien tijd vele oude Amsterdammers over de Brabanders in hunne stad slecht te spreken. Zij achtten zich (zooals bv. Visscher) door hen geminacht om grofheid in kleeding en manieren; en benijdden hen om hunne gemakkelijkheid in den omgang,

waardoor zij den „botten en plompen Hollander" meermalen de loef konden afsteken. Aardig geeft JACOB STRUYS dat te kennen in een hekelend gesprek, dat hij in zijn tooneelspel *Amsterdamsche juffertjen* laat houden. Daarin worden door Sirenus, een soort van Don Juan, de Brabantsche meisjes hemelhoog verheven boven de „lompe, plompe en onaerdighe" Amsterdamsche, die geen gesprek weten te voeren dan met „jae en neen", omdat ze er „te dom" voor zijn, en die, dikwijls verstoord om eene kleinigheid, „suur sien en weten niet waerom", schoon zij, zooals hij wel erkennen wil, in den laatsten tijd „beginnen een weynich oock te leeren, vermits sy daeghlycks veel met Brabanders verkeeren". Met de Utrechtsche, Delftsche en Haagsche meisjes heeft Sirenus meer op, maar „Antwerpen spant de kroon," zegt hij; en dat er in het oordeel van zulk een Don Juan toch ook eene kern van waarheid school, gevoelden de Amsterdammers met eene zekere ergernis, terwijl zij het bovendien maar nauwelijks verkroppen konden,dat zoovele van die bedrijvige Brabanders, die als vreemdelingen toch eigenlijk hunne gasten waren, aan de Amsterdamsche beurs zulke goede zaken deden en een belangrijk deel van den handel in handen hadden. En zooals de schooier den jongeheer voor „kale jakhals" pleegt uit te schelden, zoo luchtten de soliede Amsterdamsche kooplui hunne ergernis door de Brabanders voor te stellen als windhandelaars en bankroetiers, tegen wie men op zijne hoede moest zijn. Zoo treedt dan ook de Brabander in BREDERO's blijspel op als het type van fiere berooidheid, van bedrieglijke plichtpleging, van schijnbeschaving en bewondering voor hoogdravende, bombastische kunst in eene met bastaardwoorden opgepronkte taal. Onwaarschijnlijk is het niet, dat BREDERO in zijne schildering van den op gewaanden adeldom bluffenden, als een prins daarheen tredenden, allerlei talen sprekenden Brabander eenige trekjes heeft aangebracht om de toeschouwers te doen denken aan den ijdelen ridder RODENBURG, die door de gemakkelijkheid, waarmee hij zich in vreemde talen wist uit te drukken, den eenvoudigen Amsterdamschen jongen, zooals BREDERO er zelf een was, trachtte te overbluffen. Maar met den geestigen Amsterdammer was niet gemakkelijk een loopje te nemen: hij verstond de kunst, van zich af te spreken, als dat noodig was, en dat schijnt hij dan ook met zijn laatste

blijspel te hebben gedaan, al beweerde hij ook, dat hij „'t op niemant in 't besonder ghemeent, maer de kluppel in 't hondert blindelingh geworpen" had.

Door de Eglentier is dit stuk evenwel niet vertoond: daar schijnen HOOFT, COSTER en BREDERO allengs hun invloed verloren te hebben, en omdat zij zwanger gingen van grootscher plannen, door COSTER reeds in de boven aangehaalde voorrede vermeld, trokken ook zij zich uit de kamer „In liefd' bloeyende" terug, haar overlatende aan anderen, die het dan maar moesten beproeven op hunne wijze, de kamer tot nieuwen bloei te brengen. Zij zelve stichtten de „eerste Duytsche Academie".

XVI.

De Duytsche Academie onder Coster's leiding.

Den eersten Augustus 1617 legde men op een erf aan de Keizersgracht te Amsterdam, tusschen Beren- en Runstraat, toebehoorende aan LAMBERT LAMBERTSZ. (lid der Eglentier), „in kalck den eersten steen" eener fundeering, waarop binnen twee maanden een houten gebouw werd getrokken, dat den naam droeg van „Duytsche Academie" naar de Academiën, die in verschillende Italiaansche steden bestonden en zich de beoefening van allerlei kunsten en wetenschappen ten doel stelden. Het was eene poging van COSTER en de zijnen (waaronder HOOFT en BREDERO op den voorgrond traden) om het ideaal van SPIEGHEL te verwezenlijken: het volk in de landstaal van de wetenschap te doen genieten, of m. a. w. de wetenschap te populariseeren. Van de verschillende vakken, die men er in geregelde voordrachten wilde onderwijzen, worden met name vermeld: de wis- en sterrenkunde, de geschiedenis, het Hebreeuwsch en de wijsbegeerte, vooral die van Socrates, Aristoteles, Pythagoras en Crates. Bovendien zouden er treuren blijspelen vertoond worden, zooals op de rederijkerskamers. Gedurende de eerste zes jaar zou het Burgerweeshuis bij contract een derde deel en daarna de helft van de winst genieten; het andere gedeelte van de winst kwam aan COSTER als eigenaar van het gebouw.

Tot blazoen koos de Academie een van bloemen en bladeren

omgeven bijenkorf, met den versregel van Virgilius (*Aeneis* I 436): „Fervet opus, redolentque thymo fragrantia mella", en het devies „yver". Aanvankelijk rustte de bijenkorf op den rug van eene schildpad, die COSTER voor zich tot blazoen gekozen had met de spreuk „Overal thuys".

Den 23sten Sept. 1617 werd de Academie ingewijd met een allegorisch spel van SUFFRIDUS SIXTINUS (later raad van den Hessischen landgraaf Maurits den Wijzen): „Appollo over de inwydinghe van de Neerlandsche Academie de Byekorf", waarin naast Apollo de negen Muzen optraden met de belofte, dat zij elk in haar vak de Amsterdamsche burgerij „in wetenschap en konsten onderwijsen" zouden. Euterpe zou reken- en meetkunde, Urania sterrenkunde, Clio geschiedenis leeren, enz. Na deze allegorie vertoonde men het kort te voren in Den Haag gespeelde „Truerspel van de Moordt begaen aen Wilhem van Oraengiën", vervaardigd door GIJSBERT VAN HOGENDORP, dus door een Hagenaar, waaruit de, ook door „Apollo" uitgesproken, bedoeling blijkt om de Academie niet slechts te maken tot eene instelling voor Amsterdam alleen, maar voor het geheele land. Het treurspel, ofschoon verdeeld in vijf bedrijven, waarvan vier door een chorus besloten worden, houdt het midden tusschen een classiek treurspel en een ouderwetsch sinnespel, door het optreden van zinnebeeldige personen als Inquisitie, Geveynsde Religie, Superstitie en de drie Furiën. Prinses Louise speelt in het stuk eene groote rol: aan haar hofmeester vertelt zij een droom, met hare voedster heeft zij een lang gesprek, en als de Prins in het vierde bedrijf is vermoord, verneemt men van haar in het vijfde eene lange klacht, afgewisseld met de klachten der Staten en besloten met het optreden van den Tijd, „die de wraeck verklaert over des Prinsen doot ghedaen door de manheyt zyner kinderen en de Helden van zyn bloedt." Voor den volgenden dag werd de vertooning van HOOFT's *Warenar* aangekondigd, waarop zeker toen of iets later zijn *Baeto* gevolgd is. Ook de vertooning van COSTER's *Polyxena* werd beloofd, en ongetwijfeld is spoedig ook BREDERO's *Spaansche Brabander* gespeeld.

Met de wetenschappelijke voordrachten echter liep het tegen. Jan Thonis onderwees korten tijd Hebreeuwsch, en een ander Mennoniet, Sibrant Hanszen Cardinael van Harlingen, gaf

lessen in de rekenkunde, waardoor wel tweeduizend toehoorders in de „oeffen-plaets" samenstroomden; maar het mocht niet van langen duur zijn. In November reeds begon de kerkeraad te klagen over die „twee professoren" en over het spelen van „eenighe spelen van commediën, die niet en connen profytelijck of stichtelijck sijn", en er op aan te dringen, dat dit alles van Regeeringswege „soude mogen afgeschaft ende geweert worden". In het begin van 1618 antwoordde de Regeering, dat „soodaenighe ontuchticheden" ook haar mishaagden, en „dat sy daerop letten souden dat het soude geweert worden". COSTER moest daarvoor bukken. Hij had, zooals wat later gezegd werd, „de wetenschap haar vlyt doen aanwenden, om uut liefd' de burgery te stichten in de rijcke duytsche taal", maar „die luy die alleen geleerden willen schynen verdroegen 't noode dat oock andren haar bequaam en wetende genoech hier souden openbaren op deze zeetel om den volcke te leeraren". Niet alleen dus de Kerk, maar ook de officiëele Wetenschap kwam tegen de voordrachten der Academie op, zoodat COSTER het voorzichtiger achtte in deze, door de twisten van Remonstranten en Contraremonstranten roezige en gevaarlijke, tijden, geene rechterlijke uitspraak af te wachten, maar de cursussen, die reeds begonnen waren, te staken en geene andere te beginnen, tot de Heeren zouden „ghebien te spreken". Van het hervatten der voordrachten in later tijd vernemen wij niets, zoodat de Academie zich in het vervolg vermoedelijk bepaald heeft tot het spelen van tooneelstukken, wat de Regeering haar niet heeft belet, al bleef de kerkeraad daarop ook aandringen.

Door hare vertooningen was de Academie nu de concurrent geworden van de Eglentier, die natuurlijk door het uittreden van zoo werkzame leden als COSTER, HOOFT en BREDERO zeer had geleden, maar nu haar uiterste best deed om te toonen, dat zij het ook zonder hen wel stellen kon. CORNELIS VAN CAMPEN had zich aan het hoofd der kamer weten te handhaven: althans in 1618 vinden wij hem als president naast Dr. JOHAN FONTEYN als factor en Mr. JOHAN SYBRANTSZ. DE BONT als prins der kamer. De laatste was een neef van THEODORE RODENBURG, en nu diens persoonlijke vijanden de kamer verlaten hadden, zal hij zijne medeleden gemakkelijk hebben kunnen overhalen

om de hulp in te roepen van den dichtlievenden ridder, wiens ongelooflijke vaardigheid met de pen de Eglentier in staat kon stellen in korten tijd allerlei nieuwe stukken te vertoonen. Voor het eerst blijkt ons van eenige betrekking van RODENBURG tot de kamer uit eene „Bruylofts-Gaef" van hem voor Nicolaas Colyn en Judith Quekel, die 19 Nov. 1617 in den echt werden verbonden.

Vermoedelijk was het eerste stuk van RODENBURG, dat de Eglentier in de tweede helft van 1617 vertoonde, zijn reeds veel vroeger vervaardigd en door ons ook reeds besproken treur-bly-eynde-spel *Trouwen Batavier*, dat toen werd uitgegeven en met de spreuk der kamer eindigt. Uit dezen tijd dagteekent, naar het mij voorkomt, ook COSTER's bekend schimpdichtje op eene rol uit een van RODENBURG's stukken, die door den gevierden tooneelspeler Thomas Gerritsen de Keiser zou gespeeld worden. Het luidt aldus: „Leert eerst uw' A. B. ter degen; zoo gij dan nog blijft genegen om iet bij geschrift te stellen, leer dan eerst vooral wel spellen; jouw syntax moet gij ook weten, daar gij niet van hebt vergeten. Wilt gij dan noch meer bedrijven en wat groots in verssen schrijven, leert van haar de maat en gronden, die 't haar bet als gij verstonden; wilt laatdunken zoo lang teug'len, of gij vliegt al zonder vleug'len."

Wil men spreken van eenig verschil in richting tusschen RODENBURG en de stichters der Academie, dan bewijst dit versje duidelijk genoeg, waarin COSTER dat verschil hoofdzakelijk gelegen achtte. COSTER is de man der theorie, die van den kunstenaar ernstige studie eischt en dus ook aansluiting aan de uitkomsten van de wetenschappelijke beoefening der aesthetica. Daar nu voor den dichter het materiaal zijner kunst de taal is, moet hij deze bestudeeren en volgens aangeleerde of zelfgevonden taalregels schrijven, zooals reeds SPIEGHEL dat had gewenscht. Dat BREDERO het in dezen met COSTER volkomen eens was, hebben wij reeds gezien. HOOFT stond geheel op hetzelfde standpunt, zooals ons later zal blijken. RODENBURG echter gunde zich den tijd niet voor ernstige taalstudie en had over het algemeen van de Spanjaarden geleerd, voor kunstwetten en regelen weinig te gevoelen. Hij achtte den kunstenaar verheven boven zulke wet-

ten, die alleen den kleinen dichtertjes van dienst konden zijn. Hij zelf meende natuurlijk begaafdheid genoeg te bezitten om zonder peuterige studie eene taal te kunnen schrijven, waarmee zijn oom SPIEGHEL tevreden zou geweest zijn, en liet COSTER's verwijt dan ook niet onbeantwoord, maar noemde zijn volgende spel, de „Jaloersche studenten" van 1617, in een voorafgaand sonnet ironisch „'t ongehavend wercxken" van iemand, „die in Poësy is een A. B. C. klercxken."

Met zijne volgende trilogie, waarvan de voorrede gedateerd is „van den lesten December 1617", zou hij, die er zich op kon beroemen vijf koningen ieder in hunne eigene taal te hebben toegesproken, het bewijs leveren, dat hij meer taalkennis bezat dan eenig lid van de Academie. 't Was het „treur-bly-eynde-spel *Melibea*", in Spaanschen trant, waarvan de heldin gevrijd wordt door „zeven lievers," die ieder in eene verschillende taal hunne liefde verklaren: in het Fransch, Spaansch, Engelsch, Italiaansch, Portugeesch, Latijn en Nederlandsch. In de lofdichten vóór dit werk, ook in verschillende talen gedicht, toonen zijne vrienden de hoogste bewondering voor den man, die in staat was in zeven talen verzen te maken. „Ken hy geen A. B. C., hy ken wel moy boeckstaven", zeide er een, en in de „Toe-eygeningh" kwam ook RODENBURG zelf op COSTER's schimpdichtje terug door te zeggen: „is 't niet zo kunstich gherymt ghelijck anderen (wiens hoofden wel gelauriert moghen wezen, en my, helaes, de rechte voet en maet van een wel-klinckendt vaers wel mochten leeren, dies ick zeer graegh'lyck buyghe, jae als een A. B. C. klercxken, onder hun wijse, vroede, gezifte en over-dubble wyze verstanden), 't is te minsten een gering proefken van een yverige wil, waerover zeyt onzen treffelijcken kunst-lievert Cornelis van Campen zeer wel: *elck doet zyn best.* Dat best behoort dan gheweghen te zijn in de schaele van goede wil".

De „glorieuse name van Poët" zegt hij zich niet te willen aanmatigen, maar voor hem is „de Poësie de vermakelijckste tijdt-cortingh", waardoor hij, anderen leerende en stichtende, ook zich zelf leert en sticht. Vooral om de Eglentier te doen bloeien maakte hij zijne stukken, zooals hij zegt, en hij heeft dan ook inderdaad het doel bereikt, dat hij beoogde, namelijk haar in stand te houden, toen zij op het punt was onder

te gaan. In een voorspel vóór zijne *Melibea* vertoonde hij dat zinnebeeldig door personen te doen optreden, ieder aangeduid met eene der letters van de spreuk „in liefde bloeyende", welke personen door zich te verplaatsen den letterkeer „ie blyfd in eele doen" te lezen gaven. In dat voorspel werd door hem ook het schitterend verleden der kamer geprezen en verder de lof gezongen van Amsterdam als kunststad, met bouwmeesters als Hendrick de Keyser, penkunstenaars als Jan Persijn, toonkunstenaars als Sweelinck, schilders als Pinas, Lastman, Tengnagel, Badens, Savry, Vinck-Boons en anderen.

Hoe diep RODENBURG zich door COSTER's schimpdichtje gegriefd gevoelde, kan ook hieruit blijken, dat hij er nog eens in 1618 op terugkwam in het voorspel van zijn *Wraeckgierigers Treurspel*, waarin hij zegt, dat zijne vijanden „ook wel durfden schrijven, dat hy in syne kunst was een A. B. C. klerck en voet noch maet en hadd' in al syn werck". Wel verre echter van zich daardoor te laten ontmoedigen, ging RODENBURG voort met aan de Eglentier nieuwe stukken te leveren. Toen zijn neef DE BONT hem opmerkzaam gemaakt had op het volksboek van „de Zeven Wysen van Rome", ontleende hij daaraan de stof voor zijn „Treur-bly-eynde spel van *Alexander*", dat hij in Maart 1618 „in vier en veertich uuren gerymt" had, zooals er op den titel werd bijgevoegd, en dat, naar zijne eigene meening, „aerdich voetmatich gecarmeniseert" was. Zoo „zeylde hy," volgens een zijner lofredenaars, „door syn aanghebooren hoogh vernufte syn haters voorby, al sprak hy juist niet plat na d'Amstels volkrens wijze", zooals BREDERO en HOOFT deden; en zoo kon hij dan met recht ook een paar maanden later in de voorrede van zijn stuk *'t Quaedt syn meester loondt* zeggen, dat de Eglentier bloeide en de ijver der leden door de gunst van het publiek geprikkeld werd om aan de armen nog grooter baten te bezorgen.

Intusschen had ook de Academie niet stil gezeten, ondanks den tegenstand, dien zij moest ondervinden. Ook zij wilde met nieuwe stukken voor den dag komen, maar tegen het snelrijmen van RODENBURG kon zij niet op. HOOFT zou haar nieuwe spelen bezorgen. Uit het Italiaansch van Pietro Aretino vertaalde hij met groote vrijheid in proza de „Ipocrito," misschien op verzoek van BREDERO, die geen Italiaansch kende en reden

had om zich te wreken op „sommighe hypocritische schijnheilighen", welke zijn „Spaanschen Brabander" hadden berispt zonder die te kennen, zooals hij in de voorrede van dat stuk zegt. Hoe het zij, BREDERO begon HOOFT's proza te berijmen, maar de dood belette hem dat werk te voltooien en eenige jaren bleef het onuitgegeven liggen. Toen gaf BREDERO's uitgever Van der Plasse het aan een ander om het verder te berijmen, maar of deze er wel veel aan gedaan heeft, valt te betwijfelen, want in 1624, toen op BREDERO's naam de *Schijnheiligh* het licht zag, waren sommige gedeelten er van nog in proza gebleven. Het geheel was zóó zwak, dat het vaderschap van het stuk wel niemand tot eer heeft kunnen verstrekken en HOOFT er zijn eigen proza terecht boven verkoos, al vond hij het ook niet noodig dat uit te geven. Onvriendelijke gezindheid tegenover HOOFT heeft in onzen tijd beweegredenen doen vermoeden, waarom HOOFT zelf zijn proza niet berijmde. Zij zijn echter meer dan voldoende weerlegd, en wie niet zou willen gelooven, dat HOOFT op verzoek van BREDERO zelf hem zijne vertaling ter berijming gegeven heeft, kan toch zeer gemakkelijk begrijpen, dat HOOFT bij al de beslommeringen van zijn ambt geen tijd heeft kunnen vinden voor het schrijven van een geheel stuk in verzen, daar wij toch weten, dat hij, bij de meeste vlijt, behalve toen hij zijn „Warenar" schreef, zeer langzaam werkte, telkens verbeterend of wijzigend wat hij reeds geschreven had, terwijl er juist bij de voltooiing van deze berijming eenige haast was.

Om dezelfde reden heeft HOOFT in denzelfden tijd een ander, oorspronkelijk, tooneelstuk evenmin kunnen afmaken, ofschoon hij de stof er van uit het tweede gedeelte van Ariosto's „Orlando furioso" reeds bijeengebracht had in een voor dramatiseering geschikten vorm. Het stuk zou den naam *Isabella* dragen, maar HOOFT schreef daarvan, behalve eene voorrede in korte versregels, door de Min uit te spreken, alleen het grootste gedeelte van het eerste bedrijf. Toen ontbrak hem de tijd en nam COSTER het werk van hem over. Op diens naam kwam het stuk in 1619 dan ook uit, maar in een woord tot den lezer gaf COSTER te kennen, dat de voorrede niet van hem was, maar van „den Poëet", die haar „den aldwinghenden Cupido" in den mond had gelegd. Ook bij de voltooiing van

dit stuk was haast, want HOOFT wilde het op het Muiderslot laten vertoonen bij gelegenheid, dat Prins Maurits daar een kort bezoek bracht, waarschijnlijk den 23sten Mei 1618, toen hij van Kampen per schip naar Amsterdam voer en te Muiden wilde aanleggen om daar het tweede ontbijt te gebruiken.

In Amsterdam zelf werd Maurits dien dag feestelijk onthaald op vertooningen van de Eglentier en de Brabantsche kamer. De vertooningen van de laatste werden beschreven in „'t Nassousche Mey-kransken, voor Mauritius Prince van Oraigniën: teghen de Arm onder-Mijnders van Godes Kercke", besloten met twee refereinen van J. COUVERSHOF. Ook de Academie wilde niet achterblijven, ofschoon zij er eigenlijk niet op gerekend had, toen vertooningen te geven. In allerijl versierde zij tien steigerschuiten. De eerste bevatte trompetters en trommelslagers, de laatste het bestuur der Academie en een zangkoor. Op de tweede werd, onder de gedaante van Mars, Maurits zelf voorgesteld als beschermer van godsdienst en recht, en van de andere schuiten vertegenwoordigde elk eene der zeven Vereenigde Nederlanden. Den volgenden dag woonde de Prins met de Amsterdamsche Regeering eene voorstelling in de Academie zelf bij, waar veertien vertooningen, door COSTER ontworpen en van toepasselijke versregels voorzien, tafereelen uit den oorlog tegen Spanje en alzoo ook verschillende krijgsbedrijven van Maurits te aanschouwen gaven, en waar vervolgens HOOFT's „Geeraert van Velsen" werd gespeeld. Den derden dag deed de Academie den Prins uitgeleide met twintig schuiten, meerendeels met allegorische voorstellingen. Toen kon men nog hopen, dat Maurits den Remonstranten de hand boven het hoofd zou houden: een half jaar later zou hij door het wicht van zijn krijgszwaard de schaal doen overslaan naar de zijde van Calvijn en zich de meeste leden der Academie tot onverzoenlijke vijanden maken. Ook HOOFT was, evenals zijn vader, de oude burgemeester, de partij der Remonstranten toegedaan zonder tot hunne gemeente te behooren; maar hij was door Prins Maurits tot drost van Muiden benoemd en mocht dus niet openlijk tegen hem optreden. Vandaar misschien dat wij hem later aan de werkzaamheden der Academie niet meer openlijk deel zien nemen.

Nog vóór COSTER's *Isabella* vertoond was, ontleende RODENBURG op aansporen van REYNIER EWOUTSZ, destijds bewindhebber der Eglentier, ook van zijn kant aan Ariosto's „Orlando furioso" de stof voor een treurspel, getiteld *Rodomont en Isabella*, en het had er allen schijn van, of hij dat opzettelijk had gedaan om COSTER vóór te zijn en tevens het bewijs te leveren, dat voor hem maar kinderspel was, wat aan de langzaam werkende Academie zooveel hoofdbreken scheen te kosten. Wij mogen dat opmaken uit eene „insinuatie", door hem den 6den April 1618 notarieel opgesteld, voor den tinnegieter Jacob Melisz, waarin hij dezen beschuldigde, op het tooneel der Academie „onder 't habyt van een boertige parsonagie tot diverse malen zeer schempich van hem te hebben gesproocken", o. a. te hebben gezegd, „dat hy nu wel een spel sou speelen, maer twe maenden uytschort, omdat (d. i. opdat) de Ridder Rodenburgh dat na mach maken", en waarin hij hem sommeerde te verklaren, „off hy 't selve gesegt heeft uyt sich selven, dan off syn meester Coster dat heeft belast te seggen", opdat hij dan zou weten, tegen wien hij eene actie had in te stellen. Jacob Melisz antwoordde eenvoudig: „Ick hebbe tot spot of oneeren van Rodenburgh niet geseyt off my is van Coster niet bevolen yet tot zyne oneere te seggen", en daarbij schijnt het gebleven te zijn; doch toen RODENBURG nog in 1618 zijn *Rodomont en Isabella* uitgaf, voegde hij er een naspel aan toe, waarin hij „Vrese Gods" liet optreden met „In Liefd' Bloeyende" en „Uyt Levender Jonst", om beide kamers te vermanen, dat zij „schemp en spot" geduldig zouden verdragen, „'t ghespuys laten kaeckelen" en zelf „bedaerdelijcke zwyghen", daar „een vermeet'le zot gheen antwoord waerdich is" en „haet en nijd haer toch in 't minst niet deeren" konden. Indien de kamers maar bleven voortgaan te stichten en „gheen kuf noch bordeel van haer Theatrum te maken", dan zouden de listen en lagen harer vijanden niets tegen haar vermogen.

COSTER's *Isabella* zag eerst in het volgend jaar het licht en was toen voorzien van eene voorrede, grootendeels aan het adres van RODENBURG. Het stuk is, zegt COSTER, geschreven, ook door het handhaven der eenheden van plaats en tijd, naar de voorschriften van Aristoteles, Horatius, Scaliger en Daniël Heinsius, omdat „hare vaste regelen, alhoewel het de

onwetende uut onwetenheyt ende de overdwaalsche laat-dunckende uut kleenachtinge versuymen, sulcken glans an de gedichten in de ogen der wetenden aanschouweren geven, datse walgende het hoofd ommekeeren van onse hedendaachsche vodden, veel waarder achten een goet vaars daar een geheele maant over gebloct is, als sommige duysenden van beuselinghen in weynich uren by den anderen gekrabbelt, die zo vol letterfalen, boeck-staaffalen en koppelfalen zijn, dat, al was het geheele *Oceanus Juris* wit papier, zo soudet noch niet ghenoech zijn om alle de misslagen met hare ontwerringen te begapen." „Door het ghesnater van een hoop klootjesvolck" zal COSTER niet „nalaten der ouden goede voorgang na te treden" en de „dosynwerckers" zich laten kittelen met den lof van menschen, die meer behagen scheppen in het bekijken van misgeboorten, dan in het bewonderen van frissche gezonde menschen. In zijne *Isabella* wordt dan ook niet „gerevekalt van byzinnigen, die tegens hare schaduwe schynen te spreken: nocht an de andere zyde snorcken de ontsinde dollen gene an den andere hangende redenen: elck spreect gangbare tale, sonder dat de Hollantsche met het lenen van uutheemsche woorden onteert wort."

Toch, ofschoon het groote publiek de stukken van RODENBURG boven die van de Academie verkoos en COSTER's instelling van kerkelijke zijde grooten tegenstand ondervond, zoodat de cursussen zelfs niet gehouden konden worden, vierde de Academie den eersten Augustus 1618 haar eersten verjaardag met eene allegorische vertooning: „Ghezelschap der goden vergaert op de ghewenste Bruyloft van Apollo met de eenighe en eerste Nederduytsche Academie". Op eene gravure van Claes Jansz. Visscher is decoratie en tooneelschikking bij deze voorstelling vereeuwigd, en dat de Academisten reden hadden om moedig hunne onderneming voort te zetten, mag misschien worden afgeleid uit het feit, dat COSTER den grond, waarop zijne Academie stond, in Nov. 1618 aankocht van LAMBERT LAMBERTSZ., die juist in dat jaar prins van de Eglentier was, zooals blijkt uit eene „Bruylofts-eergaef", door RODENBURG uit naam van de kamer gedicht bij het huwelijk van LAMBERTSZ.' dochter met Cornelis Kanter. Dat LAMBERTSZ. toen hypotheek nam op gebouw en grond, pleit in elk geval

voor eene vriendschappelijke betrekking van COSTER met sommige leden van de Eglentier.

Door den dood van BREDERO had de Academie intusschen een onherstelbaar verlies geleden, dat niet kon vergoed worden door het optreden van den drukker der Academie, NICOLAES BIESTKENS, als kluchtspeldichter, al maakte deze eenigen opgang met de drie, in 1619 uitgegeven kluchten van CLAES CLOET, een ijdelen hoefsmid van Prins Maurits, die als bedrieger en bedrogene stokslagen uitdeelt en krijgt in zijne betrekking tot een trouwlustig oud vrouwtje, Sybrech Bolbackes, en die, in de laatste klucht, beetgenomen wordt door zijne jonge, uit de Antwerpsche Lepelstraat afkomstige, echtgenoote op dezelfde manier als een ander hoorndrager in het volksboek der „Zeven Wysen van Rome", waaraan BIESTKENS, om voor RODENBURG niet onder te doen, de stof van zijne klucht ontleende, ofschoon hij die elders ook, b.v. bij Boccaccio, had kunnen vinden, aan wien misschien later Molière haar voor zijn „George Dandin" te danken had. Hoe grof en plomp deze klucht ook moge zijn, wij weten, dat er in de zeventiende eeuw mannen van kennis en letterkundige beschaving waren, die er zich kostelijk mee vermaakten.

Daarentegen is het waarschijnlijk juist deze klucht geweest, die in Maart 1619 aan den kerkeraad aanleiding gaf om weder over de Academie te klagen als eene plaats, waar „in de spelen groote ongebondentheyt gepleecht wort in woorden, gebaerden ende anderssins tot groote ontstichtinge ende quetsinge der eerbaren." Bij het tweede jaarfeest in 1619, waarvoor COSTER eene allegorie maakte, uitgegeven onder den titel *Duytsche Academi*, liet hij dan ook aan Thalia de les lezen, dat zij zich wat ingetogener gedragen en vooral niet weder „met ongebonden woorden spotten en personen op haar seer raacken" moest, zooals zij had gedaan, zelfs door bepaalde personen „met kleedt of gang of woorden te beschryven." Blijkbaar kon COSTER zelf zijne spelers niet voldoende in toom houden en werd er door den komiek, die gewoon schijnt geweest te zijn onder den naam van Jan Hen op te treden, wel eens het een en ander van het tooneel af gezegd, wat niet in zijne rol stond. Ook in deze allegorie trad Jan Hen op met eene prozatoespraak, ditmaal wèl van COSTER's hand,

waarin geschimpt werd op eerzuchtige en ijdele poëten die veel geleerder wilden schijnen dan zij waren en die zich voornamen, „boecken pampiers te beschryven van forten, bolwercken en borstweeren, gelijck als wyder haast een uut den pars verwachten, daar de Poëten achter bewaart zullen wezen niet anders als ofze met een borstlap van een boeckedekoeck gheharnast waren."

Met deze woorden werd gedoeld op een reeds lang te voren aangekondigd en destijds reeds voltooid uitvoerig werk van Rodenburg, in 1619 met zijn portret uitgegeven onder den titel *Eglentiers Poëtens Borst-weringh.* Het diende ter verdediging van de poëzie in 't algemeen en van die der Eglentier in 't bijzonder, want ook Rodenburg schijnt van kerkelijke zijde niet ongemoeid gelaten te zijn, ofschoon hij er steeds op uit was geweest het stichtelijke en eerbare op den voorgrond te stellen. Hij beklaagt er zich ten minste over, dat „onlangs" het vertoonen van twee zijner tafelspelen aan de leden van de Eglentier „in het mids huns bedryven" belet was. Om er ieder van te overtuigen, dat zij geenszins in strijd waren met de goede zeden, liet hij ze in zijn boek afdrukken met nog een derde en elf bruiloftsdichten benevens 80 Liefds-zinnebeelden en 200 stichtelijke klinkdichten, geschikt om te dienen als bijschriften bij de plaatjes, door Crispin van de Passe en zijne kinderen gegraveerd voor den „Nucleus emblematum" van Gabriël Rollenhagen.

Dit alles is gevoegd bij de eigenlijke „Borst-weringh", eene uitgebreide verhandeling in proza, die, na eene korte inleiding van Rodenburg zelf, op de derde bladzijde eene goede, meestal letterlijke vertaling begint te worden van Sir Phillip Sidney's „An Apologie for Poetry" (geschreven ± 1581, uitgegeven 1595), ofschoon Rodenburg de verhandeling voor oorspronkelijk schijnt te hebben willen doen doorgaan, daar hij zorgvuldig alles wegliet wat bij Sidney op Engelsche dichters betrekking heeft. Ook de laatste tien bladzijden, die over de dramatische dichtkunst en over de Engelsche taal in verband tot stijl en verskunst handelen, heeft Rodenburg onvertaald gelaten Hij voor zich toch sloot zich voor het drama niet zooals Sidney bij de classieken aan, maar vond de grootere vrijheid van Lope de Vega beter. Dat alles neemt echter maar

een vierde gedeelte der verhandeling in: uitvoerige lessen over rhetorica volgen, toegelicht door eene redevoering over David's strijd tegen Golias, een „vermaenbrief", ten deele uit de „Christiani matrimonii institutio" van Erasmus vertaald, een brief aan zijne ontrouwe geliefde, haar eertijds uit Madrid toegezonden, eene „Vertroostings Redeneringh", ook weer gedeeltelijk aan een werkje van Erasmus, „In genere consolatorio declamatio de morte", ontleend, en een rhetorisch betoog ter beantwoording van de vraag: „Wat is Atheism?" Blijkbaar trachtte RODENBURG daarmee de gunst van de Calvinisten terug te winnen, die hem niet welgezind waren, en zich aangenaam te maken bij Prins Maurits, wiens hulp hij noodig had om eene diplomatieke betrekking te erlangen en aan wien hij dan ook deze „Borst-weringh" opdroeg. Met recht werd hij, misschien ook daarom, door de Remonstranten gewantrouwd, al schijnt men hem algemeen voor Arminiaan aangezien te hebben; maar dat was hij zeker al evenmin als hij Contraremonstrant was. Het komt mij voor, dat hij, evenals HOOFT, tot de libertijnen behoorde, die zich bij geene enkele partij hadden aangesloten, maar volstrekte vrijheid van geloof voorstonden. Eindelijk bevatte zijne „Borst-weringh" nog eene uitvoerige lofspraak op het geheugen en eene beschouwing over den oorsprong van het alphabet, waarmee hij ongetwijfeld heeft willen doen zien, dat zelfs de letters van het A. B. C. het voorwerp eener geleerde studie bij hem waren geweest, en besloot hij zijne verhandeling met wenken voor de Rederijkers en eene lofspraak op de Eglentier, waarnaast, naar zijne meening, ook de Brabanders uitmuntten, en „desghelijckx de lofwaerde Academie, na ick onderricht ben", zeide hij, „want ik kan niet spreken van ghezien, maer gehoort te hebben." Deze uiting eener wezenlijke of voorgewende grootmoedigheid heeft niet kunnen verhinderen, dat zijne tegenstanders zijne „Borst-weringh" hebben gehouden voor hetgeen zij ook in ons oog is: eene onoprechte tentoonspreiding van oogverblindende schijngeleerdheid.

Omstreeks denzelfden tijd voltooide RODENBURG een groot tooneelwerk, dat in vier stukken de geschiedenis behandelde van de *Hertoginne van Savoyen en Don Juan Mendossa,* waarvan hij den inhoud vermoedelijk aan eene der „Tragische Histo-

riën" van Bandello-Belleforest ontleende. Aan Steven Jacobsz. Vennekool en diens vrouw werd het opgedragen, maar of de Eglentier het vertoond heeft, weten wij niet: het bestaat tegenwoordig alleen in zijn eigen handschrift. Dat het nooit gedrukt is, zal wel het gevolg geweest zijn van RODENBURG's veranderde omstandigheden. Op het eind van 1619 toch verliet hij Amsterdam en stelde hij zich ter beschikking van Koning Christjern IV van Denemarken ter bevordering van de Deensche nijverheid, die ook wel het een en ander aan hem te danken heeft. Dat verplichtte hem ook tot verschillende reizen, zoodat wij hem, behalve in Denemarken, ook in Londen aantreffen. Zijn huwelijk met Anna Nottelmans in Maart 1621 schijnt hem naar Delft te hebben gevoerd, maar wat later is hij in Den Haag gevestigd en is hij in dienst van Hertog Friedrich III van Holstein, die hem in 1628 aanstelde als zijn Raad en Gewoon gezant bij het hof te Brussel. In de Zuidelijke Nederlanden bracht hij nu eerst vele jaren op het slot van Nassau buiten Brussel door en later in het huis der Oostersche Hanza, waarvan hij ook agent was, eerst te Brugge en vervolgens te Antwerpen, waar hij in October 1644 overleed.

Na zijn vertrek uit Amsterdam vergat RODENBURG zijne geliefde Eglentier niet. In 1623 bood hij uit haar naam aan Prins Maurits, na de ontdekking van den aanslag op diens leven, een uitvoerig gedicht aan met den titel „Amstels Eglentiers Trouwe landsatens klacht en hertsgrondighe offer'"; en bij de negentien tooneelstukken, die hij reeds geschreven had, voegde hij er later nog zeven, namelijk de alleen in handschrift bewaarde *Aurelia* van 1632, *Mays treur-bly-eynde spel* van 1633, uitgegeven 1634, de beide bly-eynde-spelen van *Sigismund en Manvella* van 1632, uitgegeven 1635—36, en drie vaderlandsche historiespelen, door hem uit Goudoever's kroniek geput, namelijk twee bijeenbehoorende stukken *Hoecx en Cabeliaus oft Hartoch Karel den Stouten en Bataviana* van 1628 en *Vrou Jacoba* van 1638. Zijn laatste dichtwerk, dat in 1639 met drie goede etsen in druk verscheen, was van stichtelijken aard en bevatte drie gedichten: „Gheboorte Christi, Ecce Homo en Aendachticheydt op 's doods ghedachtens zoetheydts redeneringhe", reeds door den titel bewijzende, dat hij aan

zijn gekunstelden zinbouw tot het eind van zijn leven getrouw is gebleven.

Toen RODENBURG Amsterdam verlaten had, had de Academie gewonnen spel en verkeerde de Eglentier in desolaten toestand, zoodat zij zelfs COSTER dankbaar moest wezen, dat hij als haar patroon wilde optreden, zooals hij deed in zijn allegorisch stuk ter viering van den derden verjaardag der Academie (1 Aug. 1620), getiteld „Niemant ghenoemt, niemant gheblameert". Daarin toch treedt een lid van de Brabantsche kamer op om de Eglentier te berispen, dat deze door achterklap de Academie heeft trachten te benadeelen, terwijl het nu bij haar zelf zulk een janboel geworden is, dat de welgezinde leden het er niet meer kunnen uithouden; doch dan doet de Academie hare vermanende stem hooren: laat de kamer niet aan haar lot over, want dat zal haar ondergang zijn; beproeft liever het schuim er uit te bannen en, durft gij dat niet, verdraagt het dan aan uwe zijde ter wille van de armen, de oude mannen, die moeten leven van de inkomsten der kamer.

Zoo was dus het blaadje gekeerd, maar toch was de triomf der Academie nog niet volkomen, zooals blijkt uit het stuk zelf, waarin vertoond werd, hoe Spyt, Loghen, Achterclap en Bedrogh haar op allerlei wijzen in het verderf trachtten te storten, maar op 't eind door Tyt en Waarheyt ontmaskerd en verdreven werden. De Contraremonstrantsche kerkeraad toch met den ijveraar ADRIAEN SMOUT, die in 1620 tot predikant te Amsterdam was beroepen, aan het hoofd, liet haar geenszins met vrede, want moge de Academie in Juni 1621 op bevel der Regeering ook al van hare goede gezindheid jegens Prins Maurits hebben doen blijken door vertooningen van COSTER bij gelegenheid, dat de Winterkoning van Boheme Amsterdam bezocht, zij had in hare laatste allegorie toch ook een „al over lang gherijmt ghedicht", dat „noyt en quam in 't licht", laten voordragen, waarin gezegd wordt, dat een paard (de wereld) aan 't hollen moet raken, wanneer de zweep (het recht) en de toom (de godsdienst) in twee verschillende handen (staat en kerk) worden gelaten, terwijl alles goed gaat, indien maar éène krachtige hand (de wereldlijke overheid) het ros met zweep en toom tegelijk in bedwang houdt.

Dezelfde gedachte nu werd ook in plaat gebracht en die

prent werd vermoedelijk verspreid bij gelegenheid, dat op Allerheiligendag of 1 November door de Academie een tooneelstuk van COSTER werd vertoond, in welks derde bedrijf het bovengenoemde gedicht als wijze raadgeving van Nestor voorkomt. Dat tooneelstuk was de *Iphigenia*, waarvan de opdracht in den eersten druk van 22 Sept. 1617 gedateerd is. Was dat stuk toen ook uitgegeven en den eersten November daarop vertoond, hoe heeft COSTER dan in 1620 kunnen zeggen, dat een brok er uit, „noyt en quam in 't licht?" Wij schijnen te moeten aannemen, dat de Eglentier in 1617 geweigerd heeft het stuk te spelen, dat COSTER het echter toch heeft laten drukken met het plan het in den handel te brengen, wanneer het op de Academie zou vertoond worden, maar dat ook de leden der Academie de vertooning niet hebben aangedurfd en dat het alzoo is blijven liggen tot Zondag den eersten November 1621, toen de Academie den overmoed had, het spel op de planken te brengen.

Dat was inderdaad overmoedig, want het stuk, waarin de bekende geschiedenis van Iphigenia's offer te Aulis werd gedramatiseerd, was eene scherpe hekeling van de Calvinistische predikanten, die daar in den persoon van Eurypylus hatelijk werden voorgesteld tegenover Calchas, de verpersoonlijking der Remonstranten. Vol bittere toespelingen, die geen twijfel aan de bedoeling overlieten, legde het zonder veel bewimpeling wreede gestrengheid, huichelarij en oneerlijke praktijken om de heerschappij te verwerven te laste aan de, meestal als vreemdelingen (Zuidnederlanders) aangeduide, orthodoxe predikanten.

Aan hekeling van de geestelijkheid had het onder de Rederijkers al sinds lang niet ontbroken; ook met de theologische twisten van het Twaalfjarig Bestand hadden zij zich op hunne dichtwedstrijden van dien tijd wel ingelaten, terwijl de Renaissancemannen voor het hekelen van politieke toestanden op het tooneel zich bovendien beroepen konden op het voorbeeld der oude Attische comedie; maar voor eene politiek-theologische hekeling in treurspelvorm gaf COSTER bij ons met zijne *Iphigenia* het voorbeeld, in verbond met den Waterlandschen Mennoniet DIERICK SCABAELJE wiens weinig beteekenend *Spel des gheschils tot Athenen,* eene dramatiseering van het zeven-

tiende hoofdstuk uit de Handelingen der Apostelen, in hetzelfde jaar 1617 bij den drukker der Academie van de pers kwam en op hetzelfde doel scherpe pijlen afschoot, maar zonder, naar 't schijnt, ooit vertoond te worden.

Dat de Amsterdamsche predikanten zeer ontsticht waren, toen zij vernamen, welk een stuk COSTER door de Academie had laten vertoonen, is licht te begrijpen. In den kerkeraad werd er over geklaagd, „dat docter Coster in syn spelen seer schandelijck was uytgevaren zoo tegen de politie als tegens de kercke ende de kerckendienaren, niet sonder groote ergernisse van velen", en men besloot SMOUT met een collega af te vaardigen naar Burgemeesteren, om te vragen, wat daartegen gedaan was of zou gedaan worden. Zij kregen van Burgemeesteren ten antwoord, dat COSTER reeds bij hen ontboden en door hen vermaand was, en dat hij beloofd had zich te willen „reguleeren naar hun believen en niet te spreken yetwat tegenswoordig den Heeren niet en sal gevallen;" maar de predikanten waren daarmee niet tevreden: de Academie moest „afgeschaft" worden, naar zij meenden. Om het zoover te kunnen brengen lieten zij door de bewoners van de buurt, waarin de Academie gelegen was, eene „doleancie" bij de Regeering indienen, en deze besloot daarop 29 Jan. 1622 onderhandelingen met COSTER aan te knoopen om te zien, „ofse d'Academie tot redelijcke prijsen met de minste lesie van de stadt van hem ten behoeve deser stede souden kunnen overnemen, om daer nae gebruyct te worden soo als men tot gerijf van de Ingesetenen, 't sy tot de godsdienst of anders sal noodich vinden." Daar COSTER als geneesheer van het St.-Pietersgasthuis zich tegen den uitdrukkelijken wensch der Regeering moeielijk kon verzetten, is het dan ook inderdaad tot een verkoop van de Academie gekomen: den 9^{den} Aug. 1622 werd deze beklonken voor ruim tien duizend gulden, en reeds 22 September had de overdracht plaats: evenwel niet aan de stad, maar aan de Regenten van het Weeshuis, die dus blijkbaar de bedoeling hadden, voort te gaan met het geven van tooneelvoorstellingen, als goede bron van inkomsten voor hun gesticht, daar onder COSTER's bestuur de netto winst gemiddeld duizend gulden per jaar was geweest.

Daarom namen de Regenten dan ook tevens den geheelen

theatralen toestel der Academie over en de kleederen, waarvan COSTER zelf vroeger een gedeelte had overgenomen van STARTER, toen deze gedwongen was geweest zijne Leeuwardsche kamer te sluiten. Om te doen zien over wat soort van tooneelrequisieten men destijds alzoo beschikte, voeg ik den inventaris der Academie hier in: „Alle de geschilderde omdraeyende doecken op het toneel sijnde; 22 waepenen van de voornaemste Princen op ovaelen geschildert; 9 viercante waepenen van de Unye en ses princen waepenen op doeck; 2 groote schilden daer de lampen aen hangen, aan d'ander syde geschildert, met haar blocx ende coorden; het daelende hemelwerck met syn kaapstangen, koorden ende blocks; 3 taeffels, die het plein omreycken, met haer schragen ende bancken; noch een minder taeffel met 2 schragen; 3 stucken daer het toneel mede vergroot wert; een gevangen deur, tralysgewys gemaect; 2 groote houten traliën, in 't spel van *herzilia* gemaeckt; de blaffetuiren, gemaeckt tot hemelwerck; 2 groote swarte linnen gordynen daer 't toneel mede wert geslooten; alle de losse deelen op de hoochste solderinge; 't graf van Achilles; de triumphwagen; 't viercante outaertgen; vormen van tienewerck opten solder leggende". Onder het spel van *Harcilia* werd een soort van, als treurspel betiteld, herdersspel bedoeld, waarvan de stof aan Boccaccio's Decamerone (IV.I) was ontleend door den dichter ABRAHAM VAN MILDERT, van wien in 1618 ook *Virginias Treurspel* op de Academie vertoond was.

Sinds Dr. SAMUEL COSTER de Academie verkocht had, wijdde hij zich bijna uitsluitend aan zijn medisch beroep, en ofschoon hij nog tot het midden van 1665 leefde, maakte hij nog maar bij uitzondering (met name bij officiëele vertooningen in 1642 en 1648) eenige korte verzen. Ook schijnen er, sinds hij zich teruggetrokken had, door de Academie geene „Nieuwjaar-lieden" meer gemaakt te zijn, zooals van 1618 tot 1622 was gebeurd. Van eenige letterkundige beteekenis zijn die liederen niet, doch zij zijn in zooverre van belang, dat zij de voornaamste bron zijn, waaruit wij de namen van ruim twintig dichters kennen, die naast Coster en Bredero leden van de Academie geweest zijn, namelijk van JAN ANDRIESZ, den vermaarden leermeester der cijferkunst WILLEM BARTJENS, den

drukker der Academie Nicolaes Biestkens, Pieter Jacobsz Codde, J. Coesveldt, Jacob Jansz. Colevelt, Otto Cornelisz., Andries Pietersz. Craen, Joost Krijnen van Dorsten, C. Felbier, Jan Fransz., Thomas Hertoch, Jan Siewertsz. Kolm, Abraham van Mildert, Christiaen Muyschaert, Johannes de Neeff, J. M. Papenbroeck, Salomon Davidsz. Questiers, den lateren tresorier van Amsterdam en stichter van een bekend hofje Pieter Adriaensz. Raep, Antoni van Salinghen, J. J. Scheepmaker, A. Schepens en J. J. Verwan.

Na een vierjarig tijdperk van rust zullen wij later opnieuw de Academie in de geschiedenis van letteren en politiek eene rol zien spelen.

XVII.

De Brabantsche kamer te Amsterdam.

Tot dusverre hebben wij niet dan terloops kennisgemaakt met de Brabantsche kamer te Amsterdam, die op haar blazoen de Liefde vertoonde als moeder met twee kinderen, bekranst door Geloof en Hoop en omgeven door de bloemen, waaraan zij den naam „'t Wit Lavendel" ontleende met de woordspelende spreuk „Wt levender jonst". Over haar zullen wij nu wat uitvoeriger moeten spreken, omdat zij tegenover de Eglentier eene eigen richting in de dichtkunst vertegenwoordigt en omdat zij de leerschool was, waaruit Vondel is voortgekomen.

Niet lang na 1585 moet zij opgericht zijn, daar de Brabanders in dat jaar in groot aantal de Zuidelijke Nederlanden verlieten; doch in de zestiende eeuw bemerken wij nog weinig van haar bestaan. Tot hare oudste leden behoorde Zacharias Heynsz., die met zijn vader Peeter in 1585 van Gent naar Haarlem was uitgeweken, en dien wij vervolgens, reeds in 1596, te Amsterdam in de Warmoesstraat gevestigd vinden als boekverkooper „in de drie Hooft-deuchden": een uithangteeken, dat blijkbaar met het blazoen der Brabantsche kamer in verband staat.

Met zijn eerste werk, *Den Nederlandtschen Landtspiegel* (1599)

trad Heynsz. in de voetstappen zijns vaders, want het bevat beschrijvingen in verzen van de Nederlandsche gewesten bij 36 kaarten, die bijna alle ook reeds in zijns vaders „Spieghel der Werelt" voorkomen. Zijn tweede werk, *Vriendts-Spieghel*, werd voor de Brabantsche kamer gemaakt, want op den titel leest men: „ghespeelt by de Camer uyt Levender Jonsten, den 25 Februarij Anno 1602". Het is eene dramatische verheerlijking der vriendschap, waarvan de stof aan Boccaccio's Decamerone (X 8) ontleend is, terwijl Thalia met Erato de plaats van het koor inneemt. Nog in hetzelfde jaar volgde zijn *Pest-Spieghel*, een ouderwetsch sinnespel, bestemd om te bewijzen, „dat de Peste niet by gheval, maer door Godes ghehengenisse den menschen tot een straffe overcomt." Voor de Brabantsche kamer is, vermoedelijk in denzelfden tijd (schoon eerst in 1625 gedrukt), ook zijn *Sinnenspel van de dry hoof-deuchden* gemaakt, eene stichtelijke allegorie in vijf handelingen, waarin „'t Woord Godes" zelfs in proza een groot aantal bijbelteksten voordraagt. Een dialoog over de stichtelijke bedoeling der rederijkersvertooningen opent en besluit dit spel. Bij het Haarlemsche landjuweel van 1606 maakte hij voor de Brabantsche kamer een sinnespel ter beantwoording van de vraag, „wat den mensche mach wercken om den armen te troesten ende zijnen naesten bij te staen". Een vijfde, zeer uitgebreid sinnespel, *„Deuchden-schole ofte Spieghel der jonghe-dochteren,"* navolging van Coornhert's „Maechdekens-schole", werd in den druk van 1625 toegewijd „Aen de Over-ysselsche Maegden" en zal wel door Heynsz gemaakt zijn nadat hij reeds (vermoedelijk in 1606) van Amsterdam verhuisd was naar Zwolle, waar hij tot zijn dood in 1640 schijnt te zijn blijven wonen Daar maakte hij dan nog een zesde sinnespel voor de Schiedamsche kamer „De roo rosen" om in 1616 te vertoonen op het landjuweel te Vlaardingen.

Een zeer merkwaardig werk van Zacharias Heynsz is zijn *Voorbeelsels der Oude Wyse*, in 1623 vertaald uit het Latijn van Johannes van Capua, waarmee Heynsz dus opnieuw algemeene bekendheid bezorgd heeft aan de overoude Indische verhalen der jakhalzen Karataka en Damanaka, die, door Pehlevi, Arabisch en Hebreeuwsch heen in het Latijn overgebracht door Johannes van Capua, gedurende de middeleeuwen reeds zoo

bekend en geliefd waren geweest. Ook met deze prozavertaling, zooals met al zijne dichtwerken, heeft HEYNSZ de bedoeling, op aangename wijze de deugd te bevorderen. Daartoe dienden ook zijne drie emblematische bundels: eene vertaling van den „Nucleus emblematum" (1613) van Gabriël Rollenhagen onder den titel *Emblemata. Volsinnighe Uytbeelsels* (1615-'17), en een prozawerk *Weg-wyser ter Salicheyt* (1629), eigenlijk in zijn geheel een zinnebeeld van den tocht des menschen langs den breeden weg te midden van de verleidingen des duivels naar de hel of door de enge poort onder de leiding der deugden naar den hemel: toegelicht door eene, naar het schijnt, uit het Duitsch overgenomen allegorische landkaart, waarop allerlei deugden en ondeugden als dorpen en kasteelen, de hemel als een koninkrijk met burchten en steden, de hel als een monster met opgesperden muil zijn afgebeeld. In het werk zelf vindt men van al de steden en dorpen, die genoemd worden, symbolische wapenschilden, die door de Latijnsche spreuk en de er onder geplaatste verklaring in verzen het boek tot een emblematabundel maken, doch in zooverre afwijkende van de gewone bundels, dat de zinnebeelden voorkomen te midden van het doorloopend prozaverhaal, dat ook zelf met kortere en langere gedichten doorzaaid is.

De derde bundel: *Emblemata. Emblemes Chrestiennes et Morales. Sinne-beelden* van 1625 bestaat uit twee deelen en geeft bij de prenten niet alleen een achtregelig versje in het Nederlandsch, maar ook de vrij getrouwe vertaling daarvan in acht Fransche verzen. Dat HEYNSZ zich met evenveel gemak bewoog op het gebied der Fransche litteratuur als op dat der Nederlandsche, blijkt ook uit zijne „Uutlegginghen" achter de zinnebeelden, die aanhalingen (met vertaling) bevatten uit de bundels van allerlei Fransche dichters, met name van Ronsard, Du Bellay, Du Bartas, G. Paquelin, Pantaleon Bartelon, François Perrin, Antoine de Cotel, Guy du Faure de Pybrac, Louis des Masures en Georgette de Montenay. Ofschoon daarnaast ook aanhalingen uit Latijn en Italiaansch (b.v. van Ariosto) voorkomen, blijkt toch de Fransche litteratuur bij HEYNSZ het meest geliefd te zijn geweest; maar onder alle Fransche dichters stelde hij niemand hooger dan Guillaume Saluste du Bartas, „die", zooals hij zegt, „gelijck

eenen Arent van der Aerden af opgestegen is tot in de Sonne, welckers glantz gene andere hebben derven aensien".

Zóó schrijvende was hij slechts de tolk der openbare meening in geheel Europa, waar van alle dichters uit de school van Ronsard geen enkele zoo grooten roem heeft verworven als Du Bartas, zooals ook hieruit blijkt, dat zijne omvangrijke werken in het Latijn, Spaansch, Italiaansch en Engelsch zijn vertaald. Voor den Nederlander hadden zij bovendien nog de aantrekkelijkheid van het bijbelsche, geheel opgevat in protestantschen geest, daar Du Bartas tot de Hugenooten behoorde; en tot hunne bekendheid hier te lande heeft zeker ook niet weinig bijgedragen, dat Simon Goulart, die van 1601 tot 1615 Waalsch predikant te Amsterdam was, er in 1611 een uitvoerigen commentaar op schreef. Dat deze niet overbodig was, verklaart ons, hoe het komt, dat deze eenmaal zoo bewonderde poëzie, die inderdaad van stoute verbeelding en groote heerschappij over de taal getuigt, tegenwoordig door bijna niemand meer wordt gelezen. De poëzie van Du Bartas heeft zich zelf begraven onder de overmaat van geleerdheid in taal en inhoud en moest alzoo wel in vergetelheid geraken, toen alle dichters uit de school van Ronsard, waartoe ook hij behoorde, begonnen te ondervinden, dat geleerde gekunsteldheid wel een oogenblikkelijken roem kan verschaffen, maar niet bestand is tegen den eisch van natuurlijkheid en eenvoud, die de kunst telkens weer bij hernieuwing doet hooren.

Intusschen, in het begin der zeventiende eeuw stond Du Bartas' gloriezon nog hoog aan den hemel. Zijn hoofdwerk: „La Sepmaine ou Création du Monde" (van 1579), waarin het scheppingsverhaal als stramien dient voor een dichterlijk borduurwerk, eene hoog poëtische beschrijving van al het geschapene, was reeds in 1609 te Brussel uitgegeven in vertaling van Theodore van Liefvelt, heer van Opdorp, en zou in 1622 nog eens te 's-Gravenhage verschijnen in de vertaling van Rutger Wessel van den Boetselaer, heer van Asperen, die zich ook als Fransch dichter deed kennen en door „den Phoenix der Poëten in plat en suyver duyts" te vertalen aan de „Onduytsche Pleyters" met hunne bastaardtaal het goede voorbeeld gaf. Dat nu „in der Staten Raed soo grooten Dichter sat", dat „een Vryheer, een Baron", het niet

beneden zich achtte door die vertaling „de vervallen spraek van 't Gemeenebest te bouwen", daarover sprak VONDEL in een lofprijzend klinkdicht als tolk van velen zijne vreugde uit, en dat was ook inderdaad een heuglijk verschijnsel; maar zeker zou ook geen minder dichter dan Du Bartas dezen edelman daartoe den lust hebben gegeven.

Tusschen deze en de vorige vertaling in verscheen in 1616 die van ZACHARIAS HEYNSZ: „*De Weke van W. van Saluste, Heere van Bartas*, inhoudende De Scheppinghe des Werelts". Op zijne eerste week liet Du Bartas in 1584 en 1591 de eerste gedeelten van eene „Seconde Sepmaine" volgen, en ook deze gaf HEYNSZ in 1621 in vertaling uit onder den titel: *W. S. Heere van Bartas Wercken,* waarin ook de vertaling van de eerste week herdrukt werd met de aan Goulart ontleende uitleggingen, maar zonder paraphrase in proza, die er in den eersten druk was tusschen gevoegd. De eerste dag dezer tweede week bevatte de geschiedenis van Adam en Eva voor en na den val, den oorsprong der „handwercken", den moord van Abel en de uitvinding van smederij en muziek tot op den zondvloed. In den tweeden dag leest men van Noach's ark, den torenbouw van Babel, de verspreiding der volkeren over de aarde en de zuilen der wetenschap, door Seth's leerlingen volgens Flavius Josephus opgericht. Met den derden dag treedt Abraham op als de door God geroepene en (in de afdeeling getiteld: „de Vaderen", in VONDEL's vertaling van 1616 hier opgenomen) als aartsvader van vele geslachten, en vervolgens Mozes met de wet, en de richteren of „hooftmannen", terwijl de vierde dag ons den zegevierenden David en „De Heerlijckheyd van Salomon" (in VONDEL's reeds in 1620 verschenen vertaling) voor oogen stelt, gevolgd door het verhaal van de scheuring en den val van het Israëlietische rijk.

Verder heeft Du Bartas zijn reuzenepos niet kunnen brengen, maar HEYNSZ heeft gepoogd het te voltooien door er de drie laatste dagen der tweede week aan toe te voegen in zijn *Vervolgh van de wercken van Bartas* (1628). Als vijfden dag gaf hij een oorspronkelijk poëtisch overzicht der geschiedenis van „de Assyrische, Persische, Griecsche en Roomsche Monarchie" tot op de verwoesting van Jerusalem; als zesden

dag nam hij den „Lof-sangh van Jesus Christus" van zijn neef DANIËL HEINSIUS op; en als zevenden dag vertaalde hij een door Du Bartas afzonderlijk uitgegeven gedicht „Triomphe de la Foy". Daarop liet hij de vertaljng der andere werken van Du Bartas volgen: van den „Jonas". van het uitvoerig heldendicht „Judith" van 1574, van de „Uranie", de „Cantique sur la victoire d'Ivry" van 1590 en de „Hymne de la Paix" van 1570. In plaats van Du Bartas' „Lepanthe", dat zelf uit het Engelsch van Koning Jacobus I was overgebracht, te vertalen nam hij de vertaling, die van het oorspronkelijke reeds vroeger door ABRAHAM VAN DER MIJLE was uitgegeven, in zijn werk op, en zoo had hij dan zijne landgenooten in staat gesteld, kennis te maken met de in aller oog goddelijke poëzie van Du Bartas, die onder zijne handen natuurlijk wel veel had moeten verliezen, maar toch, alles samengenomen, niet onverdienstelijk was overgebracht en waarbij wij meenden wat langer te moeten stilstaan dan men gewoonlijk doet, omdat dit veel omvattende werk van ZACHARIAS HEYNSZ meer dan vele andere gedichten kenmerkend is voor den geest der litteratuur in den tijd, waarin het verscheen.

De meeste werken van HEYNSZ zijn voorzien van lofdichten zijner drie meest vertrouwde vrienden: VONDEL, WILLEM BARTJENS en ANTHONIJS SMIJTERS van Antwerpen, een schoolmeester, die taal- en rekenkundige werkjes uitgaf en vermoedelijk ook behoorde tot de oudere leden der Brabantsche kamer. Ook hij stond geheel onder den invloed der Fransche litteratuur, blijkens zijne vertaling van het „Esbatement moral des Animaux" (1578) van den Antwerpschen plaatsnijder Philippe Galle, onder den titel *Esopus fabelen* „waerby ghevoegt syn sommige stichtelyke veerskens van den Heer Guy du Faur, Heere van Pybrac" (1612), en ook blijkens zijne eigene stichtelijke verzen in het Fransch en Nederlandsch, namelijk *Le Tresor de Salomon. Salomons Schat* „ghetrokken uut syne spreucken ende Prediker" (1594).

ZACHARIAS HEYNSZ kan beschouwd worden als het type der dichters van de Brabantsche kamer, zooals hij ook het voorbeeld was voor de jongere onder hen. Van Spieghel, van Hooft en de zijnen, die van Ronsard en diens school vooral geleerd hadden, de Italiaansche dichters en de classieken zelf te bewonderen en na te volgen, onderscheidden deze Braban-

ders zich door zich meer uitsluitend de moderne Franschen tot voorbeeld te nemen, omdat zij met deze het meest vertrouwd waren, maar niet omdat zij met deze de beginselen der Renaissance voorstonden. Daarom konden zij dan ook evengoed gehecht blijven aan de oude rederijkerij, die meer dan in hun nieuwe vaderland had gebloeid in het land hunner geboorte en ook beter bij den Zuidnederlandschen landaard paste dan bij de Noordnederlanders, die haar alleen hadden nagemaakt.

Geen wonder dan ook, dat het Wit Lavendel aan meer rederijkersfeesten heeft deelgenomen dan de Eglenter. Na in 1606 met 24 personen te zijn opgetrokken naar het Haarlemsch landjuweel, waarvoor HEYNSZ, zooals wij zagen, een sinnespel dichtte, begaven zij zich in 1613 weder naar Haarlem voor den wedstrijd van de Wyngaertrancken, onder aanvoering van hunne hoofdlieden ABRAHAM DE KONING en THOMAS JACOBSZ. SERGEANT, terwijl zij in hetzelfde jaar ook met een sinnespel, een referein en een liedeken van den schilder JAN SIEWERTSZ. KOLM aan het Leidsche landjuweel deelnamen. Van denzelfden vertoonden zij in 1615 te Ketel een sinnespel; te Vlaardingen toonde hij in 1616 zijn voor ons niet recht waardeerbaren kunstijver door een referein, een liedeken en een kniedicht, terwijl ABRAHAM DE KONING voor dat landjuweel het sinnespel schreef.

Een ander sinnespel had DE KONING in 1615, wedijverend met SAMUEL COSTER, bij gelegenheid van de loterij voor het Oude-mannen-en-vrouwengasthuis te Amsterdam gemaakt op de spreuk: „Laet meest elck een door Liefd' tot d'armen hem beweghen, so erft hy Godes rijck en hier zijn milde zeghen." In 1618 gaven de leden van het Wit Lavendel, zooals wij reeds zagen, vertooningen bij het bezoek van Prins Maurits aan Amsterdam, waarbij zij hunne godsdienstig-staatkundige richting duidelijk deden uitkomen. Zelfs nog in 1629, dus in den laatsten tijd van haar bestaan, nam de Brabantsche kamer deel aan het dichtfeest, uitgeschreven door J. RAMAERT, den factor der Brabantsche kamer „De Witte Angieren" te Haarlem.

Niet alleen echter waren de Amsterdamsche Brabanders welkome gasten op de feesten van anderen, maar tweemaal waren zij ook zelf gastheeren: het eerst in 1613, toen hunne

hoofden KOLM, SERGEANT, DE KONING en J. BLOEM te Amsterdam veertien kamers, waaronder ook „De Violiere" en „de Olijftack" van Antwerpen, bijeenbrachten om een antwoord te geven op de vraag: „Wat 's oorsaeck meest, waerom 't verkeerde Werelts Rond sich waenwijs so bedrieght en bloeyd in alle sond'?" en in 1624, toen vijftien kamers opkwamen voor „Levenders Reden-Feest oft Amsteldams Helicon, opghestelt by de Brab. Reden-Rijcke vergaderingh uyt Levender Jonst," waarby KOLM weder de hoofdrol speelde, ofschoon hij zich reeds vroeger tevens bij de Duytsche Academie had aangesloten. Dat deze geboren Antwerpenaar met de oude allegorische manier van voorstellen ingenomen bleef in den tijd, waarin het classicisme alleen menschen op het tooneel verlangde, blijkt hieruit, dat hij ook voor een groot deel allegorische personen liet optreden in een stuk, dat niet gemaakt was om op een rederijkersfeest eene vraag te beantwoorden, namelijk in zijn historiespel *Nederlants Treurspel* van 1616, door hem getrokken „uyt de prose van Emanuel van Meteren" en „den oorspronck der Nederlantsche Beroerten, 't scheyden der Ed'len, 't sterven der Graven van Egmont, Hoorn ende des Batenburgers inhoudende." Aan leven en beweging, zelfs aan gevechten ontbrak het overigens niet in dit stuk, waarin bovendien verscheidene vertooningen voorkwamen Een meer modern romantisch tooneelstuk in eene uiterst gemaniëreerde taal, waarin hij RODENBURG schijnt nagevolgd en nog overtroffen te hebben, had hij een jaar te voren reeds gegeven in zijn *Battaefsche Vrienden-Spieghel.* Eindelijk maakte KOLM nog eene klucht, *Malle Jan Tots boerdige vryery* (gedrukt in 1633).

Dat het in de Brabantsche kamer ook aan kluchten niet mocht ontbreken, spreekt van zelf, daar de vertooning er van zelfs reeds van ouds op de landjuweelen gewoonte was, en de kamer bezat dan ook een ijverig kluchtspeldichter in GERRIT HENDRICX. VAN BREUGHEL, vermoedelijk een harer oudste leden, van wien in 1610 en 1612 twee deelen „Boertighe Cluchten" — doch niet voor de eerste maal — gedrukt werden. De meeste worden door den dichter tafelspelen genoemd en sommige er van zijn alleenspraken, namelijk van „een quacksalver", van „een droncken boer, die door droomen nuchteren wordt", van „een droncken boer, die uut vryen

gaet" en van „een cramer, hebbende te coop veelderley drollighe liedekens". In andere treden twee of meer personen op, zooals in het spelletje van „een droncken sleper met zyn nuchteren peert", van „een waech-dragher Kees ende Marry zijn wijf", van „twee gehoude jonghe luyden" en van „twee soldaten, een oude boer met een jonge boerin, zijn wijf ende een aerdige weerdin", enz. Dronkenmanstooneeltjes zijn er schering en inslag. Van een ons onbekend lid der Brabantsche kamer, zich verbergende onder de spreuk „Niet te hoech", hebben wij nog, als navolging van het schooldrama „Vitulus" van Schonaeus, eene niet geheel onvermakelijke „Clucht van een boer, die in een calfsvel benaeyt was" en die dan, als hij gevaar loopt geslacht te worden, begint te praten, zoodat iedereen het kalf voor betooverd houdt en op de vlucht gaat.

De vroolijkheid dezer kluchten behoefde natuurlijk niets te kort te doen aan het stichtelijk karakter, dat de Brabantsche kamer tegenover de Eglentier vertoont, en dat wij ook kunnen verwachten van hare leden, die zelf of wier ouders waren uitgeweken en die dus wel niets hooger moesten stellen dan het betrachten en verkondigen van hun geloof. Behalve de reeds genoemde leden der kamer vermeldt VAN BREUGHEL in 1613 nog als zoodanig VERBIEST, TACK, VAN DEN BROEC, VERREYCK, AUBREBIES, QUINA en AMBROSIUS KEMP, die prins der kamer was toen in April 1618 een „Lauwerier-kransken over zijn Christelijk overlijden" gevlochten werd door een der ijverigste leden van de kamer, ABRAHAM DE KONING, van wien wij reeds een paar sinnespelen hebben genoemd. Omstreeks 1587 werd deze vermoedelijk te Belle in Vlaanderen geboren, en in Amsterdam woonde hij als kunst- en boekverkooper „aen de Beurs in de Coninghs Hoet". Betrekkelijk jong zal hij overleden zijn, want na 1618, waarin hij nog een „Nieuw-jaer-liedeken" en een paar „houwelijks-Refereynen" schreef, vernemen wij niets meer van hem. Eene „Elegie ofte Nacht-clage in zyn laetste siecte begost, doch niet voltrocken door den grooten aenwas derselver" is, ongedateerd, in handschrift bewaard. Toch heeft hij niet minder dan negen tooneelstukken geschreven, waarvan er echter vier nooit gedrukt schijnen te zijn, zoodat ik ze alleen uit een handschrift ken.

Als DE KONING's oudste stuk mogen wij waarschijnlijk be-

schouwen de ongedrukte „Tragedi-comedi over *De doodt van Henricus de Vierde*, geschiedt den 14 May 1610". Het bestaat uit drie handelingen, zonder reizangen, maar met eene dialogische voorrede door Memorie, in de gedaante van een oud man, en Historie, in de gedaante van eene vrouw gesproken. Ofschoon in het stuk koningin Maria, de aan Hendrik IV opgevolgde koning Louis, de „chancelier mijnheer Servijn", Raden en Edellieden en ook de moordenaar Ravaillac optreden, is dit spel nog grootendeels allegorie met personen als „Liefde des Vaderlandts, Eendracht, Goddeloos Voorneme, Valsch ingeve (de beide laatste als sinnekens), Nieuwsgierich Begeeren (als een boer), Slechte meeninge (als zijn wijf), Gemeine droefheydt en Gewillige gehoorsaemheydt.

Een volslagen sinnespel van De Koning is het, eveneens ongedrukte, *Tweede Dochters-speeltjen* op den Regel: „De wereldt wil, verblindt, te waenwijs haer bedriegen; Zij hoort, voor wyse leer, bedroch veel liever liegen"; en als ouderwetsch rederijkerspel hebben wij van hem ook nog in handschrift een „*Maagden-spel* over de gelijkenisse Christi van 't Koningrijke der Hemelen bij de vijf wijse ende vijf dwase maegden." Behalve dit gelijkenisspel maakte De Koning nog vier andere bijbelsche tooneelstukken, die hem niet alleen kenmerken als een rederijker van den ouden stempel wat de keus zijner onderwerpen betreft, maar hem, door den wat moderner vorm, waarin zij geschreven zijn, tevens stempelen als iemand, die met zijn tijd mee wist te gaan in zoover als die tijd ook een groot aantal schooldrama's van hetzelfde karakter als zijne Oudtestamentische tooneelstukken opleverde. Zelfs de toongevers van het classicisme schreven er nog in dien tijd, zooals bij ons Daniël Heinsius en Hugo de Groot en buitenslands b.v. de Schot Buchanan, die bijbelverhalen dramatiseerde in zijn „Baptista" en „Jephta". Evenzoo bewerkten ook de Fransche tooneeldichters van dien tijd dikwijls bijbelstof tot tragedies, zooals Louis des Masures, Jean de la Taille, Robert Garnier, Pierre Matthieu, Antoine de Montchrestien, Nicolas de Montreux en Claude Billard.

Met deze dichters, wier werken hij blijkbaar min of meer heeft gekend, trok Abraham de Koning dus — schoon bij wat zwakkere krachten — éene lijn, toen hij in 1610 zijn

eerst acht jaar later uitgegeven en aan den toenmaligen deken der kamer, SERVAES DEGENS, opgedragen treurspel, *Achab* schreef, in vier handelingen met liederen op bekende wijzen, aangeheven door „Fame ofte Gherucht", een der allegorische personen, die er in optreden naast de historische figuren, naast eene echo, die enkele malen het slotwoord van den spreker herhaalt, en naast de comische personen, zoowel sinnekens als soldaten, zooals Jan Rap en Tamborijn, die eenige afwisseling brengen in de gruwelijke voorstelling der „sprekende beelden", zooals DE KONING de spelers noemt tegenover de stomme beelden, die o.a. in de eerste handeling „de ghesichten des Propheets Micha" vertoonden.

In 1615 gaf DE KONING *Jephthahs ende zijn eenighe Dochters Treurspel* uit als „een levendige schilderije van d'ongestadicheyt deser bedriegelijker werelt" en als een spiegel voor de maagden om haar te leeren „wat zij schuldigh zijn te doen in 't geen dat Gods woort en het Vaderlijck recht vereyst". Van de „chooren" der Joden aan het eind der beide laatste bedrijven van de drie, waarin het stuk verdeeld is, wijst het slotchoor op de politiek-allegorische beteekenis van het spel. De oudsten van het Israëlietische volk toch zijn de Staten-Generaal, die Jephthah of Oranje hebben gekozen tot hun hoofd in den strijd tegen Ammon-Spanje en onder hem door Gods hulp hebben gezegevierd, maar nu ook moeten oppassen, God niet te verlaten en niet voor vreemde afgodsbeelden te gaan knielen, daar zij anders zullen vallen in hetzelfde „graf der zonden, daer d' Hebreeuwen in versmoorden voor veel eeuwen". Behalve in de lyrische gedeelten, op bekende wijzen te zingen, is dit en het vorige stuk geschreven in alexandrijnen, die meestal paar aan paar, soms om en om rijmen en eene enkele maal nog het rederijkerskunstrijm van het kettingdicht vertoonen. Hier en daar treft men er ook een klinkdicht in aan.

Een derde oud-testamentisch tooneelstuk, uit het begin van 1616, bestaat alleen in handschrift, namelijk het spel van *Hagars vluchte ende weder-komste*, in drie handelingen of bedrijven, waarvan de beide eerste met een Chorus of Gesang besloten worden. Behalve een Engel, treden er als allegorische figuren nog Grootsheidt, Eersucht en Gehoorsaemheit in op, maar overigens is het toch grootendeels een spel van handelende

personen, onder welke natuurlijk Hagar, Abram en Sarai op den voorgrond treden. De „dienstmeyssens klappige Jannetjen, Marri Labbekak en Lijsjen Klonterpels" en de „kraemverwachster (baker) Duyfjen Albedils" vertegenwoordigen er het comische element in door, met de hoofdhandeling vrij goed verbonden, tusschenspelen. De lyrische beurtzangen en samenspraken van den herder Ahia en de herderinnen Ada en Drusilla doen het stuk in sommige „uytkomsten" zweemen naar een herdersspel.

Lyrische samenspraken komen ook voor in De Koning's vierde treurspel, *Simson* (van 1618), waarin de geheele geschiedenis der belaging van dezen richter door de Philistijnen en zijne vrouw Delila, en niet alleen, zooals later bij Vondel, het slot er van, ten tooneele gevoerd wordt. Blijkens den reizang der Joodtsche jofferen, zooals er ook andere aan het slot der drie bedrijven, waarin het stuk verdeeld is, voorkomen, moet Simson's geschiedenis ook als allegorie van Christus' dood worden opgevat, en overigens is het ook, blijkens den regel: „wie zijn leet met leet wil wreken, Simsons kracht sal hem gebreken", gericht tegen de wraakgierigen, waarvan de vredelievende dichter voor staat en maatschappij de grootste ellende vreest. Verschillende vertooningen, o.a. eene, „waer men Simson ghebonden zijnde de oogen uytsteekt", zijn ingevoegd om bij het hooren der stichtelijke verzen den toeschouwers ook wat te zien te geven, terwijl ook hier ter afwisseling in Barneus, den chirurgijn, die Simson het hoofdhaar moet afscheren, en in Heyntje de Boer comische personen optreden, maar ditmaal geene sinnekens meer.

Aan den bijbel ontleende ook G. Smit een stuk, namelijk *Absaloms Treurspel,* „op 't spreeckwoordt: Hoechmoet komt voor den val", dat in Januari 1620 door de Brabantsche kamer werd vertoond. Van een classiek treurspel heeft het niet veel; ook mist het den chorus, dien wij bij De Koning reeds aantroffen. Daarentegen heeft het nog de comische „duvelry" van het middeleeuwsch tooneel behouden. Een ander bijbelsch onderwerp, *Het Pascha* „ofte de verlossinghe der kind'ren Israëls uut Egypten", werd „tragicomedischer wijse een yeder tot leeringh opt tonneel gestelt" en in 1612 (te Schiedam) uitgegeven door een ander lid der Brabantsche kamer: Joost van Vondel.

XVIII.

Vondel's leerjaren.

JOOST VAN VONDEL was de oudste zoon van gegoede Antwerpsche ouders, die te Keulen tegen de geloofsvervolgingen eene toevlucht hadden gezocht en daar gehuwd waren. In de Witschgasse te Keulen, in het huis waar de viool uithing den 17den Nov. 1587 geboren, zeide hij later (in zijn „Geboortklock van Willem van Nassau"), dat hij „'t licht eerst sagh in een viool", en elders, dat hij „eerst om honigh uitgevlogen ontrent den blonden Rhijn" daar „als een bie violendau gesogen" had. Die woorden lezen wij in zijn „Olyftack aen Gustaaf Adolf", het bekende lied, waarmee hij den Zweedschen overwinnaar, toen deze in 1632 op het punt was zich van Keulen meester te maken, trachtte te bezweren zijn „geboortstad Keulen" te sparen, waar „een heimelicke treck" zijn geest telkens weer heenleidde zooals „'t wild vogelkijn", dat, schoon het vrij kan vliegen waarheen het wil, toch blijft verlangen naar „'t lieve nestje daar het uitgekipt is".

Die liefde voor zijne geboortestad heeft VONDEL levenslang behouden en ook meermalen uitgesproken, o.a. in zijne heerlijke ode „De Rynstroom" (van omstreeks 1630), gedicht tot lof van zijn „treckenden geboortestroom", die ontsprongen in de Zwitsersche Alpen „als hoofdaer der begaefde Euroop", geheel Germanje doorslingert, Erasmus grafste kussend, 's keizers vierschaar te Spiers schavend, brullend in het Bingerloch, huppelend op de Keulsche Kaai en, gezwollen van de waterkruiken, door de Main, „een pijnberghssoon", de Moezel „met haer appelvlechten", de Maas met haar myterkroon, de Roer met een krans van riet en duizend andere stroomgoden in zijne blonde golven uitgestort, door hooge dijken in toom gehouden voortstroomt tot hij de Noordzee grijpt met zijne armen, waartusschen Bato's „heldeneiland" gelegen is, „dat soo schuw van dienstbaerheid d' uitheemsche beckeneelen plette en dêe gevoelen, dat de Rijn geschapen was om vry te zijn".

Die vrijheid echter werd aan VONDEL's ouders ook te Keulen ontzegd: in 1594 of in het volgende jaar moesten zij die stad verlaten, en zoo zwierven zij naar Frankfort, naar Bremen en

naar Utrecht, totdat zij eindelijk in 1597 of kort daarvóór in Amsterdam eene blijvende woonplaats vonden. In de Warmoesstraat zette het gezin een hoeden-, later een kousenhandel op, dien VONDEL zelf met zijne moeder dreef, toen zijn vader in 1608 was overleden. Evenals zijne ouders tot de Waterlandsche doopsgezinden behoorend, was VONDEL van der jeugd af aan bezield met eene innige en oprechte vroomheid, die hem levenslang eigen bleef en die hem al vroeg (in 1616) door zijne medebroeders tot diaken zijner gemeente deed kiezen. Zijne eerste gedichten, een „schriftuerlijck bruyloftsrefereyn" en een „nieuw-jaars-liedt", zijn dan ook echte schriftuurlijke liedekens in den trant der ouderwetsche Brabantsche rederijkers, zooals ook zijn grootvader van moederszijde, PIETER CRAEN of KRANEN, was geweest; en uitsluitend stichtelijk bleef zijne Muze nog jaren lang, zoodat zelfs de liefde (behalve later toen hij aan den verliefden Konstantijn Sohier voor vijf aardige Maydeuntjes zijne lier leende) hem maar eenmaal de stof schonk voor een lied („Oorlof-liedt"), vermoedelijk gemaakt voor Maaiken de Wolff, met wie hij in 1610 in den echt werd verbonden en vijfentwintig jaar lang een gelukkig huwelijksleven leidde, en die, door grootendeels de zorg voor den winkel op zich te nemen, hem in de gelegenheid stelde zijne beste krachten aan kunst en studie te wijden. Het twaalfjarig bestand gaf hem een danksonnet, de „Uitvaert van Henricus de Groote" een uitvoerig treurdicht in de pen, en daarop volgde zijn eerste tooneelspel, *Het Pascha,* dat wij reeds noemden.

Het vangt aan met eene alleenspraak van Mozes, die aan den voet van den berg Horeb de schapen zijns schoonvaders weidt en den herder van vee vergelijkt bij den herder des volks, den koning, die een beschermer van zijn volk moet zijn en niet als Pharao een tiran, onder wiens dwingelandij het arme volk der Joden zwaar gebukt gaat. Wanneer hij nu God smeekt om aan die ellende een einde te maken, ziet hij opeens een schitterend licht hem tegenstralen en uit het brandende braambosch klinkt Gods stem hem tegen, die hem opwekt zelf de bevrijder van zijn volk te worden. Aarzelend neemt Mozes die opdracht aan en verlaat zijne kudde. Nu treden Corach, Josua en de oude Caleb op. De eerste is ongeloovig en twijfelt aan de macht of ten minste aan den goeden wil

van God om de Israëlieten te verlossen; maar de beide anderen spreken hem moed in en trachten hem vertrouwen in Gods voorzienigheid in te boezemen. Te midden van hun gesprek komt nu Mozes op met zijn broeder Aäron om aan het drietal de blijde tijding te brengen, dat God zich heeft geopenbaard en verlossing heeft toegezegd. Zelfs de wankelmoedige Corach heft nu een juichtoon aan.

Bij het begin van het „tweede deel" is Pharao ten tooneele, juist ontwaakt uit een onheilspellenden droom, hem door God gezonden om zijn verstokt hart te vermurwen. Als hij over de beteekenis van dien droom nadenkt, verschijnen Mozes en Aäron, om hem de bevrijding der Israëlieten te vragen. Door wonderen te verrichten trachten zij zich als godsgezanten aan Pharao te doen kennen, doch deze is onvermurwbaar, en nu worden in koorzang de plagen geschilderd, die hem van Gods wege zullen straffen; maar als het „derde deel" begint, blijkt Pharao zelfs door het woeden dier plagen niet tot andere gedachten gebracht, al moet hij erkennen, dat er „een grooter Heer is, die zijn glants verduystert"; en in zijn overmoed daagt hij zelfs God uit tot den strijd. Moet hij door God verslagen worden, dat zal hem „eers genoech" zijn; kan hij Gods „sweert en spere niet ontvlieden, dan wenscht hy op zyn graf gheen schoonder piramyde". Als hij er nochtans in toestemt, de Israëlieten te laten trekken, dan is het alleen op de voor hen onaannemelijke voorwaarde, dat zij hun vee zullen achterlaten. Toch maken de Israëlieten zich reisvaardig en slachten zij het Paaschlam, met welks bloed zij hunne deurposten bestrijken.

De laatste plaag woedt: zoo vernemen wij in het vierde deel. Alle eerstgeboren zonen der Egyptenaars sterven en ook Pharao beschreit zijn troonopvolger. Dat beweegt hem eindelijk aan de Israëlieten verlof tot vertrekken te geven; maar nauwelijks hebben zij daarvan gebruik gemaakt, of hij heeft berouw en trekt hen met zijn leger na. Wat er dan gebeurt, ziet men in het stuk niet, maar in het laatste deel treedt de Faam op, om aan de toeschouwers te verkondigen, hoe de Israëlieten droogvoets door de Roode Zee zijn heengetrokken en Pharao — te zwak in zijn strijd tegen God — daarin met al de zijnen is omgekomen. In de Woestijn zingen de Israëlieten een dank-

baar loflied en Mozes brengt een dankoffer aan God voor de verlossing.

Hiermee is het stuk zelf uit, maar in een slotkoor wordt te kennen gegeven, dat het stuk nog eene hoogere, symbolische beteekenis heeft en wordt „'t ware wesen van dees Hemelschilderij" uitgelegd. Egypte is het zinnebeeld van het rijk der duisternis, waarin het voorgeslacht woonde evenals het Israëlietische volk, toen het slavendiensten moest verrichten. De verlossing der Israëlieten uit tijdelijke ellende is het zinnebeeld van de verlossing der menschheid van de eeuwige hellestraf. Uit het land der verdrukking togen de Israëlieten naar een vergankelijk koninkrijk, maar de Heere heeft het menschdom uit de ellende tot zich geroepen in het nieuw Jerusalem. Het Paaschlam, door de Israëlieten geslacht, is het symbool van het Lam Gods, geslacht voor de zonden der wereld. In Mozes, niet in staat zich zonder hulp van Aäron krachtig en duidelijk uit te drukken, heeft men een zinnebeeld van de onvolkomenheid der Wet tegenover de macht van het Evangelie, en zoo is er meer in het stuk, wat eene symbolische verklaring toelaat.

Ook nog op andere wijze kon deze vertooning als zinnebeeld worden opgevat, namelijk van de „Vrijwordinghe der Vereenigde Nederlandsche provincien", en als zoodanig heeft VONDEL haar dan ook in een bijgevoegd gedicht verklaard. Deze geschiedenis uit het ver verleden was in zijn tijd „weer volspeelt opt Nederlandts Tooneel". Pharao, de beheerscher van den Nijl, was herleefd in Philips, den beheerscher van den Taag; Pharao vereerde Osiris, Philips den god van den Tiber; de eerste gaf bevel onschuldige zuigelingen te vermoorden, de ander ontrukte de kinderen aan de moederborst om ze te dooden; de eerste verdrukte Jacobs huis, de ander Nederland. Beider slachtoffers smeekten God om verlossing, en zooals God aan de Israëlieten de beide zoons van Amram tot beschermers schonk, zoo gaf Hij aan de Nederlanden de helden „van 't Huys Nassau". Evenals Mozes opgevoed was aan het hof van Memphis, diende Oranje eertijds het Bourgondische hof, vóór zij beiden tegen hunne vorsten opstonden. Dezelfde gunstige uitslag bekroonde beider wapenen en de trotsche vorsten, die hun volk als tirannen bestuurden, zijn

even ellendig omgekomen: Pharao verdronk in de Roode Zee, Philips stierf oud en grijs een ellendigen dood Zoo straft God vroeg of laat de boosheid. Evenals het koninkrijk Israël, zoo werd ook de Republiek der Vereenigde Nederlanden gegrondvest, en sinds Maurits, de groote krijgsheld, de voetstappen zijns vaders drukte, is zij in macht en bloei toegenomen. Over Prins Willem's verraderlijken moord zal de wraak ook niet uitblijven, wanneer het Nederlandsche volk zich maar dankbaar betoont aan God en bedenkt, dat dezelfde Heer, die het verloste, ook „den Bos geknoopte Pijlen" kan ontbinden, evenals Hij, die eenmaal de Israëlieten uit het diensthuis uitleidde, hen later „als slaven gheboeyt liet voeren naer Babylon".

Reeds in de voorrede voor dit stuk toonde VONDEL zich, wat hij ook later meer en meer zou blijken te zijn, een theoreticus, die zich rekenschap gaf van wezen en doel zijner kunst. Volgens hem moesten de tooneelspelen dienen om eene oude geschiedenis „door zekere aerdighe toeghemaecte Beelden ende Personagien levendich uut te drucken ende na te bootsen, in voeghen als oft die eerst teghenwoordich geschiedde", en wel zóó, dat daaruit zelfs voor den plompste te zien was, hoe ten slotte alle goed beloond en alle kwaad gestraft wordt. De wereldgeschiedenis leverde, volgens hem, de ware stof, want immers de geheele wereld is één groot tooneel, waar ieder mensch zijne rol vervult; maar terwijl ieder dat doet, gaat de tijd snel voorbij, de dood rukt de menschen weg en, rijk en arm, wijze en dwaas, sterke en zwakke, allen sterven zij met de woorden des Predikers op de lippen: „alles is ydelheid". De ijdelheid van alle wereldsche dingen, dat is het, wat ieder treurspel moet doen aanschouwen, maar daartegenover tegelijk de onveranderlijkheid van het groot geheel, Gods schepping. Het moet de eenheid doen zien van de groote wereldgeschiedenis als werk van God tegenover de voorbijgaande afzonderlijke gebeurtenissen als het werk der menschen. Het eenig wezenlijke en belangrijke nu van die wereldgeschiedenis is de verlossing der in Adam gevallen menschheid. Alles wat daaraan vooraf gaat is niet anders dan „een voorspel van tghene men in den toekomenden Messias te verwachten hadde". Alles is afschaduwing, parabel van Jezus' groote levensdaad; maar „in Christo houden alle beelden, schaduwen ende

figuren op". Men ziet, voor VONDEL is het treurspel nog hetzelfde wat in de middeleeuwen het mysteriespel was met de daarmee samenhangende bijbelsche spelen; en evenals deze, waren ook VONDEL's stukken geschreven om te „ghedijen tot prijs van den heyligen en ghebenedijden Name Godts" en om bij de toeschouwers gedachten op te wekken, waardoor ook voor hen „het droevich treurspel van hun ellendich leven een vrolijc eynde ende ghewenschten uutgangh" zal kunnen nemen.

Als type van al zijne latere bijbelsche spelen is VONDEL's eersteling van de grootste beteekenis. Dezelfde geest, waardoor *Het Pascha* bezield is, spreekt ook uit alle andere: een geest dus, die met Renaissance niets gemeen heeft en die VONDEL dus in zekeren zin stempelt tot een ouderwetsch dichter tegenover HOOFT. VONDEL was dan ook in alle opzichten eene conservatieve persoonlijkheid, met onwankelbare trouw gehecht aan de indrukken zijner jeugd. Vreemd is het daarom ook niet, dat hij in veel later tijd nog met welgevallen de herinnering verlevendigde aan twee schooldrama's: van Mozes in het biezenkistje, en van Davids overwinning op Goliath, die hij als kind te Keulen en te Utrecht had zien vertoonen. Maar al heeft VONDEL in zijn lang leven ook weinig ouds geheel verworpen, hij heeft toch veel nieuws aangenomen en met het oude weten te verbinden. Zijn blik op de wereld bleef wel dezelfde, maar werd steeds meer verruimd.

Vergelijkt men zijn „Pascha" met zijne latere stukken, dan merken wij evenwel een groot verschil op; maar veel meer in den vorm dan in het wezen. In den vorm heeft VONDEL allengs het ouderwetsche laten varen, dat aan zijn „Pascha" nog min of meer het karakter van een rederijkersspel geeft, al is het ook in vijf bedrijven verdeeld, elk met een koor, „de leerlycheyt ofte moralisatie van 't Spel", besloten, en al treden er, behalve de Fama, ook geene allegorische personen in op. In zooverre stond hij reeds onder den invloed der Renaissance, die hij toen echter nog maar alleen kende door bemiddeling van de Fransche dichters: vermoedelijk ook wel van de Fransche treurspeldichters, maar zeer zeker van Du Bartas, uit wiens „Seconde Sepmaine" en uit wiens „Judith" hij het een en ander in zijn „Pascha" heeft nagevolgd. Van dezen

dichter heeft hij dan ook blijkbaar die dichterlijke taal geleerd, waardoor zijn „Pascha" zich reeds gunstig onderscheidt van de meeste rederijkersspelen, al is die taal ook nog te veel Brabantsch, om niet in het oog vallend te verschillen van de heerlijke taal zijner latere poëzie. Ook door den wat gewrongen zinbouw en de wat stroeve rhythmiek zijner alexandrijnen staat het „Pascha" een eind beneden zijne meesterwerken van lateren leeftijd, maar niet zóóver, of eenig meesterschap is er reeds in te erkennen en werd er ook blijkbaar reeds door zijne tijdgenooten in gezien.

Dat VONDEL bij zijn optreden en nog verscheidene jaren later als lid der Brabantsche kamer hoofdzakelijk stond onder den invloed der Fransche litteratuur, blijkt ook uit het Fransche gedicht, waarmee hij zijn „Pascha" opdroeg aan zijn ouderen Brabantschen vriend Vaerlaer, en uit een paar andere Fransche gedichtjes, uit zijne reeds vermelde dichtwerken *De Vaderen* (1616), en *Heerlyckheid van Salomo* (1620), vertaald uit de „Seconde Sepmaine" van Du Bartas, dien hij den „onsterflijcken Gascon, Vranckrijcx roem" noemt, en ook uit zijn *Gulden Winckel der konstlievende Nederlanders* (van 1613) en de *Vorsteliicke Warande der dieren* (van 1617), twee emblematische bundels, waarvan de platen reeds te voren zoowel met Nederlandschen als met Franschen tekst (van Simon Goulart en Philippe Galle) waren uitgegeven en die nu door VONDEL opnieuw van Nederlandsche bijschriften, „na de wijse van de Fransche dicht-maet" werden voorzien, in opdracht van den ijverigen uitgever DIRCK PIETERSZ. PERS van Emden, die zijn naam ontleende aan „de Witte Pers", het uithangteeken zijner drukkerij op het Water bij de Oude brug, waar hij, zooals VONDEL zeide, „met 't drucken van sijn rijm veel geldt te zamen hoopte".

Voor hem heeft VONDEL geregeld gewerkt tot 1622, toen de betrekking tusschen beiden schijnt afgebroken, misschien door oneenigheid, maar zeker ook door de verandering, die er toen in VONDEL's omgangskring en politieke richting gekomen was. PERS toch, die, in 1641 in zijn verdienstelijk prozawerk *d' Ontstelde Leeuw* de geschiedenis van den opstand tot de afzwering van Philips beschrijvende, daarbij vooral oog toonde te hebben voor de godsdienstige zijde der beweging, deed zich ook in zijne verschillende dichtwerken kennen als een vroom man, voor

wien stichting en leering ook in de poëzie het hoogste was, zooals reeds in 1614 bleek uit zijn emblematabundel *Bellerophon of Lust tot Wysheyt,* bij een tweeden geheel omgewerkten druk vermeerderd met „stichtige en vermakelijcke liedekens en dichten", waarvan ook de bruilofts- en minneliederen niet slechts in eerbaren, maar zelfs in stichtelijken toon gehouden zijn en met „geoorlofde vrolijckheyd" moeten dienen „tot op-weckinghe der goede zeden". In 1641 voegde hij er, onder den titel *Urania,* nog een tweede deel bij met schriftuurlijke liedekens, bijna alle aan het Oude en Nieuwe Testament ontleend, en later nog een derde deel, getiteld *Ghesangh der Zeden.* Ofschoon de poëzie daarin geen hooge vlucht neemt en ook niets eigenaardigs of oorspronkelijks heeft, valt de vloeiende versbouw en de gemakkelijkheid van taalgebruik er in te prijzen.

Als schriftuurlijke leerdichten schreef PERS nog *Jonas de Straf-Prediker* (in 1623) en „Tranen Jesu Christi gestort over den ondergang van Hierusalem" (in 1625). Zijn *Bacchus Wonder-wercken* (van 1628) is een uitvoerig en daardoor wat langdradig, schoon over het algemeen niet onaardig hekeldicht tegen het drankmisbruik, met goede plaatjes opgesierd en doorvlochten van vermakelijke anecdoten en geschiedenissen. Als aanhangsel op dit gedicht gaf PERS nog eene satirieke beschrijving van *Suyp-stad of Dronckaerts Leven,* die m. i. nog niet genoegzame waardeering heeft gevonden en waarin o. a. ook een schimpscheut op BREDERO's „Haerlemsche drooge harten" voorkomt.

Hier toonde PERS zich ook bekend met de classieken en maakte hij gebruik van mythologie, terwijl hij ook verder het gebied van de Oudheid betrad met zijn gedicht *Lucretia ofte het Beeldt der Eerbaerheydt* (van 1624), waarbij hij zich nauwkeuriger hield aan het verhaal van Dionysius Halicarnassensis, dan aan dat van Livius, en waaraan hij als tegenhanger nog een beknopt verhaal heeft toegevoegd van Scipio's edelmoedigheid tegenover eene Spaansche jonkvrouw, die hij aan haar bruidegom teruggaf. Ook met dit dichtwerk stelde hij zich ten doel, de goede zeden te bevorderen, „want", zeide hij zelf, „dit behoort aldermeest by den Dichters waergenomen te werden, datse hare vlijt en konst tot stichtinge mogen aenleggen,

opdat also de jeugd door de aengenaemheyt der stoffe al soetjens magh worden geleyd, om onder het geneughlijcke oock het stichtlyke en profytelyke te soecken en also de jonckheyd vermakelycken te stichten en stichtelycken te vermaken". Daarmee handelde hij in den geest van JACOB CATS, die hem na het uitgeven van zijn „Jonas" had aangemoedigd, in dezelfde richting voort te gaan, en die z.i. zoowel in zijn eigen tijd als bij de nakomelingschap geprezen verdiende te worden als een onzer „treffelykste Poeten". Later droeg hij aan CATS ook een nieuwen druk van zijn „Bellerophon" op.

Nadat VONDEL voor de Brabantsche kamer zijn „Pascha" gemaakt had, moest het acht jaar duren vóór hij een nieuw tooneelstuk schreef. Misschien heeft hij in die jaren weinig deel genomen aan de bijeenkomsten der kamer: immers wij weten, dat de Waterlandsche Doopsgezinden, waarbij hij diaken was, het in 1614 aan zekeren CORNELIS JANSEN „in de vier cranen" kwalijk namen, „dat hij by de Rederyckers op de camer veel verkeerde, jae een Prins by haer" was, en dat deze zijn leedwezen te kennen gaf, „dat hy ymant bedroeft" had, en beloofde zich er „mette eerste gelegentheyt af te maken". In verband daarmee is het zeker opmerkelijk, dat VONDEL in Oct. 1620, door het lot aangewezen om als diaken aan te blijven, verzocht door een ander vervangen te worden „syner melancoleusheytshalve", al was de reden, die hij opgaf, ook niet voorgewend, want inderdaad leed VONDEL in dien tijd, wellicht ten gevolge van overspanning, aan diepe zwaarmoedigheid, die hem dikwijls naar den dood deed verlangen en waaruit hij in het begin van 1620 wel tijdelijk hersteld was, zooals blijkt uit de dankbare woorden, waarmee hij zijn *Helden Godes* toen opdroeg aan zijn geneesheer Dr. JOHAN FONTEYN, maar die hem spoedig opnieuw overviel, zooals blijkt uit zijn „Gebedt uytgestort tot Godt over mijn geduerige quynende sieckte, anno 1621".

In zijn *Helden Godes* gaf VONDEL, bij prenten door Johan Sadeler naar Crispijn van den Broeck gegraveerd, van 38 personen uit het Oude Testament en de Apocryphe boeken eene korte karakteristiek (ieder in ruim dertig alexandrijnen), dikwijls met zinspeling op Christus, volgens de bekende typologie. Over het algemeen is dit werk van VONDEL oorspronkelijk te

noemen, ofschoon invloed van Du Bartas hierop evenmin te ontveinzen valt, als op een ander oorspronkelijk werk, dat hij even te voren had uitgegeven, zijn tweede treurspel, *Hiërusalem verwoest*, waarvan de dichterlijke taal, vooral heerlijk in de reizangen uitkomend, van grooten vooruitgang bij den dichter getuigt. Inzonderheid de rei der Jodinnen op het eind van het tweede bedrijf is zeer geprezen om de kiesche behandeling van het gruwelverhaal der door honger krankzinnig geworden moeder, die zich voedde met het vleesch van haar eigen kind; doch het feit zelf, dat VONDEL deze verschrikkelijke episode uitwerkte, kenmerkt opnieuw den geest van het treurspel zijner dagen. In den bouw stemt het stuk overeen met de onder Seneca's invloed staande Fransche treurspelen uit het eind der zestiende eeuw. Met eene lange alleenspraak van Josephus vangt het stuk aan, en verder is er meer dialoog dan handeling; het vijfde bedrijf wordt bijna geheel ingenomen door Gabriëls verklaring der noodzakelijkheid van Jerusalems verwoesting als straf voor de kruisiging van Christus.

XIX.

Hooft's vriendenkring tot 1624.

VONDEL droeg zijn *Hiërusalem verwoest* op aan den oud-burgemeester Cornelis Pietersz. Hooft, den „wyzen, gryzen en landsnutten Raedsheer", voor wien hij ook later de grootste bewondering en den diepsten eerbied bleef toonen als voor het type van den onbaatzuchtigen burgervader, den „besten bestevaer", die steeds onpartijdig het recht voorstond, te midden van levensgevaar „geen gedachten had van wijcken of van wancken": een man met „een hoofd vol kreucken, een geweten sonder rimpel", en die „van binnen was gelyck hy buyten scheen", zooals VONDEL in 1630 in zijn *Roskam* zou zeggen tot den beroemden zoon, die toen zijn vriend was geworden, maar tegen wien hij tien jaar te voren nog opzag als tegen „dien Grooten Apollo, die onze nederduytsche tale den dagh en zijn treffelijck geslacht schoonder luyster geeft: en wiens gulde rymen in het voorhoofd van aenzienelijcke

stadsgebouwen kunstigh gegraveert en in de kercken boven de tomben met goude letteren in gladde toetsteen uytblincken en de voorbygangers al verbaest ophouden".

Deze woorden in de opdracht van de *Hiërusalem verwoest* schijnen de brug geweest te zijn, die deze beide groote mannen tot elkander bracht. Vóór dien tijd is er nog geen zweem van eenige betrekking tusschen beiden te bespeuren. Tot dusverre was VONDEL altijd gebleven binnen den kring der wereldversmadende Doopsgezinden en der vrome Brabanders, van wier kamer hij lid was, maar zonder er op den voorgrond te willen treden. Dat hij ook lid van de Eglentier zou geweest zijn, is een mythe, door Brandt in de wereld gebracht op geen anderen grond dan de geheimzinnige (ongetwijfeld vervalschte) omwerking van Hooft's Rijmbrief aan de Eglentier. Ter nauwernood zal VONDEL vóór 1620 bij HOOFT bekend zijn geweest: den beroemden HOOFT daarentegen kende ieder uit zijne werken, dus ook VONDEL, in leeftijd, rang, geboorte en vermaardheid, en toen ook nog in de kunst, zijn mindere.

Eenmaal met VONDEL in aanraking gekomen, wist HOOFT hem ook te waardeeren: hij bracht hem ook in kennis met zijne beste vrienden, en van dat oogenblik af verkeert VONDEL in een geheel anderen kring dan te voren. Hij maakt een klinkdicht op HENDRICK STORM, een geboortezang voor ANNA VISSCHER, een „Gedachtenis van Desideer Erasmus", opgedragen aan SCRIVERIUS. In den eersten tijd is, waarschijnlijk ten gevolge van zijne teruggekeerde zwaarmoedigheid, het aantal zijner gedichten uiterst gering, maar sedert 1621 maakt VONDEL deel uit van HOOFT's kunstkring.

In 1620 was de rechtsgeleerde Amsterdamsche koopmanszoon LAURENS REAEL, na van 1616 tot 1618 als voorganger van Jan Pietersz. Koen het ambt van gouverneur-generaal der Oostindische Compagnie bekleed te hebben, met „den schatrijken oest der kruydige Molukken" in zijne vaderstad teruggekeerd en daar door „het juychend volk van allerleyen gilde", door een sneeuwjacht van menschen, als het ware, begroet, zooals HOOFT later zeide. Terwijl hij in Amsterdam bij zijne familie rust nam in afwachting van den admiraalstaf en het gezantschapsdiploma, die hem echter, omdat hij een zwager van Arminius en ook zelf Remonstrantschgezind

was, eerst later zouden worden aangeboden, wijdde hij zich aan letteren en kunst. Slechts enkele zijner gedichtjes (o.a. eene navolging van het eerste der Basia van Janus Secundus) zijn gedrukt en kenmerken hem als een niet onverdienstelijk dichter in Hooft's trant; maar al stelde hij blijkbaar ook weinig prijs op letterkundige vermaardheid, zijne liefde voor de letteren was daarom niet minder groot.

In denzelfden tijd vestigde zich in Amsterdam ook de Zierikzeesche advocaat ANTONIS DE HUBERT, die in 1624 eene verdienstelijke psalmberijming uitgaf met eene voorrede ten bewijze van de zorg door hem besteed aan het schrijven van keurig Nederlandsch. Zijne opmerkingen, dáár ten beste gegeven, waren de vrucht van de verschillende samenkomsten, door hem gehouden met REAEL, HOOFT en VONDEL over de regelen, die men bij het schrijven van onze taal had in acht te nemen. Ook van HOOFT hebben wij vele bladzijden met beknopte en nauwkeurige „Waernemingen op de Hollandsche tael" (in 1723 door Lambert ten Kate in zijne „Aanleiding" opgenomen), die waarschijnlijk door hem wel eerst later zijn opgeteekend, maar ons toch eenige aanwijzing kunnen geven voor den aard der besprekingen, die er tusschen DE HUBERT, REAEL, HOOFT en VONDEL hebben plaats gehad.

Van VONDEL kennen wij eenige taalkundige aanteekeningen op HUYGENS' „Daghwerck" van 1639, die ons bewijzen, wat ook van elders wel bekend is, dat de dichters uit HOOFT's kring sedert 1621 meer en meer elkander hunne gedichten ter beoordeeling en „betutteling" plachten toe te zenden en daarbij niet alleen op het woordgebruik, maar ook op de spraakkunst nauwkeurig acht gaven. Zoo werkte de geest van SPIEGHEL in HOOFT en de zijnen voort; en vooral op VONDEL, die al bijzonder kieskeurig werd, zoodat HOOFT hem er zelfs van betichtte „knorven in de biezen te zoeken", heeft dat sterken invloed geoefend. Tusschen 1620 en 1625 is zijne taal in het oog vallend veranderd. Vóór dien tijd is hij Brabander in zijne taal, daarna wordt hij Hollander, bijna Amsterdammer. Vóór dien tijd bedient hij zich nog dikwijls van conventioneele rederijkersuitdrukkingen, daarna geeft hij zich rekenschap van ieder woord, dat hij schrijft, en is dus zijne taal zijn eigendom geworden.

Hoe gewichtig voor VONDEL deze taalverandering reeds was, omdat hij daardoor voor alle latere Nederlandsche dichters in taalgebruik voorbeeld en gezag is kunnen worden, van meer beteekenis was het voor hem, dat HOOFT hem uit de sfeer der schriftuurlijke stichtelijkheid overplaatste naar den wereldschen Renaissancekring. Ware VONDEL niet conservatief van nature geweest, dan zou dat ongetwijfeld een geheelen omkeer in hem hebben teweeg gebracht: nu was de verandering slechts van tijdelijken aard; maar zeker is het, dat zijn blik door den omgang met HOOFT en diens vrienden veel is verruimd en dat hij te midden van en met deze mannen als het ware in den Tiberstroom een bad heeft genomen, waarvan de nawerking zich bij hem levenslang heeft doen gevoelen.

Zóó kwam VONDEL er toe, de classieken, die hij nog maar alleen min of meer uit de tweede hand kende, ook zelf te gaan bestudeeren. Reeds vroeger had hij getracht in te halen, wat er aan zijne al te eenvoudige opvoeding ontbrak, door les in het Latijn te nemen bij een docent der Latijnsche school van de Oude Zijde, Abbema, die vermoedelijk ook zijn jongeren broeder, WILLEM VAN VONDEL, onder zijne leerlingen telde. In dienzelfden tijd — in den winter van 1622 tot 1623 — kwam VONDEL met HOOFT en REAEL samen in het huis van Roemer zaliger aan de Geldersche kade, door ANNA en MARIA TESSELSCHADE VISSCHER, waarschijnlijk met haar broeder PIETER VISSCHER (in 1628 secretaris van de Eglentier), bewoond, om daar ter onderlinge oefening de „Troades" van Seneca in proza te vertalen, die als „koningin der treurspelen" te boek stond en juist met de andere stukken van Seneca door SCRIVERIUS opnieuw was uitgegeven. Die prozavertaling, „in verscheide harssenpannen gegoten en hergoten", werd later door VONDEL in verzen overgebracht, en in 1626 onder den titel van *De Amsterdamsche Hecuba* met eene opdracht aan DE HUBERT in in het licht gezonden.

Nog een ander dichtwerk van VONDEL herinnert aan deze bijeenkomsten, namelijk *Het Lof der Zeevaert*, in 1623 opgedragen aan LAURENS REAEL, den waren man om zoowel het onderwerp van dit gedicht als de kunst van den dichter te waardeeren, en tevens genoegen te nemen met de al te overvloedige tentoonspreiding van mythologische kennis, waardoor de dichter

zich gaarne een dankbaar leerling der classieken wilde toonen. In dit gedicht heeft VONDEL op verzoek van Ticho Brahé's leerling, den beroemden kaartendrukker Willem Jansz. Blaeu, een onderwerp behandeld, waarin hij, ook blijkens een vroeger gedicht, als bewoner van Amsterdam („het zee-priëel, de marckt van Christenrijck", zooals hij het noemt) het grootste belang stelde. Met veel zaakkennis en geest schildert hij daarin levendig en aanschouwelijk scheepsbouw, uitrusting, zeegevaren en ten slotte het nut der zeevaartkunst, ter aanprijzing van Blaeu's „Zeespiegel", waarin deze kunst onderwezen werd.

In de „twee diertjens", waarvan aan het slot gezegd wordt, dat zij „haer kuysheyd Phoebus suster hebben toegewyt", worden VISSCHER's dochters geprezen, die waren blijven voortgaan, haars vaders woning tot een kunsttempel te maken, en door hare veelzijdige kunstbegaafdheid de bewondering harer vrienden bleven opwekken, zooals o. a. blijkt uit het meesterlijk sonnet van HOOFT op ANNA, die vlinders zóó natuurlijk op glas te stippen wist, dat men in verzoeking zou hebben kunnen komen het schijnbaar levende diertje „van den roemer te knippen"; die „met pinceel oft naeld" in een landschap het vee wist af te malen, alsof het „met gaende lippen" ademhaalde; die door hare boetseerkunst evenals Prometheus het doode leem te bezielen wist, en eindelijk door hare welluidende stem aan de door haar gecalligrafeerde liederen ziel en leven wist in te storten.

In dezen kunstkring waren eene enkele maal ook zeer gewenschte gasten de vier „vergrijsde jongelingen", zooals ANNA VISSCHER ze noemde, die met elkaar een klaverblaadje van vieren vormden, namelijk GEORGE RATALLER DOUBLET, JACOB VAN DER BURGH, JOHAN VAN BROSTERHUYSEN en JOHAN VAN HEEMSKERK, in dezen tijd nog studenten te Leiden. Op letterkundig gebied heeft alleen de laatste zich onderscheiden, niet slechts door zijn proza, waarop wij later terugkomen, maar ook door de minnepoëzie zijner jeugd: een in 1622 uitgegeven bundel, bestaande uit *Minnekunst*, eene vertaling van Ovidius' „Ars amatoria", uit *Minnedichten*, „vervattende 't Lof van Cloris", en uit *Mengeldichten* „van verscheyden stoffe", waaronder ook een „Eerdicht aen Anna Roemers", die daarin geroemd wordt als „de eene Maeght alleen die

Hollandt heeft ghesien den Helicon betreen". In den tweeden druk van 1626 werd er ook nog als *Minnebaet* eene vertaling van Ovidius' „Remedium amoris" bijgevoegd. Toen was HEEMSKERK reeds te Bourges in de rechten gepromoveerd en had hij zich in Den Haag als advocaat nedergezet. Later vestigde hij zich in Amsterdam, tot hij in 1645 (elf jaar vóór zijn dood zitting kreeg in den Hoogen Raad, evenals (in 1640) zijn vriend DOUBLET, die slechts nu en dan aan de Muzen offerde, zonder ooit een dichtbundel uit te geven. Dat deed evenmin VAN DER BURGH, die, na bij de diplomatie verschillende posten bekleed te hebben, o. a. door Huygens' toedoen ook bij de vredesonderhandelingen te Munster het ambt van secretaris der gevolmachtigden, te Amsterdam op negenenvijftigjarigen leeftijd in 1659 ambteloos overleed. Ruim 20 Nederlandsche gedichten zijn er van hem bekend. Ook BROSTERHUYSEN dankt zijne bekendheid als dichter minder aan de weinige van hem bewaarde verzen, dan aan zijne betrekking tot HOOFT, maar de fortuin was hem minder gunstig dan zijnen vrienden — misschien ook omdat het hem te zeer aan ijver ontbrak om haar na te jagen — zoodat hij eerst in 1646, vier jaar vóór zijn dood, op Huygens' aanbeveling eene gewenschte, maar hem toch niet bevredigende aanstelling kreeg als professor in de kruidkunde aan de toen juist opgerichte illustre school te Breda.

Alle vier stemden met elkaar overeen in vriendschap en bewondering voor den jongen Hagenaar CONSTANTIJN HUYGENS, „den vlughsten" van de vier kleine feniksjes, zooals HEEMSKERK zijne vrienden noemt, „wiens gefluyt de Nymphjes van den Haegh in sijn Voorhout lockt uyt"; en misschien waren zij ook juist door hem met HOOFT en diens Amsterdamsche vrienden in aanraking gebracht. Aan eene bruiloft, die hem in 1619 naar Amsterdam voerde, had HUYGENS de kennismaking met VISSCHER's gezin en daardoor met HOOFT te danken, en reeds terstond sprak hij zijne bewondering voor de glasgraveersels en het fluitspel van ANNA, „'t beroemde Visschers kint", in geestige en hoffelijke gedichtjes uit, terwijl hij „'t susterpaer" bij den dood haars vaders, die in het begin van 1620, een jaar na den dood zijner vrouw, overleed, zocht te troosten met te wijzen op de beproefde vriendschap van

HOOFT, in hare verlatenheid haar trouwen steun en raadsman, ook bij het beoefenen der kunst, het gebied waarop ook HUYGENS hem als grootvorst erkende.

In het begin van 1621, toen HUYGENS als gezantschapssecretaris naar Engeland zou vertrekken, zond HOOFT hem het bekende sonnet: „Men voede Achilles op met mergh uit leeuwenschoncken" en Huygens met „der edler konsten claer en sinnesuivrend sap". HUYGENS beantwoordde dat in een klinkdicht met dezelfde eindrijmen, opnieuw door een antwoord van HOOFT en een wederantwoord van HUYGENS gevolgd. Ook daarbij waren weer dezelfde eindrijmen gebruikt, en dat verlokte ook ANNA en TESSELSCHADE, DOUBLET en BROSTERHUYSEN om hunne krachten te beproeven aan zulke sonnetten, die later met elkaar in HUYGENS' werken zijn uitgegeven en als vernuftsspel in den Muiderkring steeds de aandacht hebben getrokken. Inderdaad vertegenwoordigen zij in dien kring ook eene eigenaardige richting, die er wel het meest door HUYGENS in is gebracht. Terwijl toch HOOFT, evenals VONDEL en de meeste hunner Amsterdamsche vrienden, in den kunstenaar een man zagen, die eene hooge roeping te vervullen had, zoodat zij in de beoefening der kunst eene ernstige levenstaak, zelfs eene levensbehoefte konden zien, was voor HUYGENS iedere kunst slechts eene hoogere soort van uitspanning, eene versiering van de dege degelijkheid des levens en zelfs min of meer een middel om zich in het maatschappelijk verkeer en den gezelligen omgang als een vernuftig en ontwikkeld man te doen kennen. Poëtisch vernuft was voor den man — den jongen man vooral — eene aanbeveling in beschaafde kringen en bovenal bij den omgang met ontwikkelde vrouwen, die dat poëtisch vernuft wisten te prikkelen en in dat geestig spel een verfijnd genoegen vonden, natuurlijk het meest wanneer het in hoofschen vorm was ingekleed.

In de Haagsche kringen had HUYGENS reeds als jongeling weten te schitteren met kennis en vernuft, en het kostte hem even weinig moeite de jonge meisjes hoffelijk te plagen in Fransche als in Nederlandsche verzen. Zelfs in het Italiaansch kon hij ze desnoods met zijn vernuft dienen, terwijl de Haagsche mannen van staat de vaardigheid prezen, waarin hij hen in Latijnsche verzen van zijne studie en belezenheid wist te over-

tuigen. Dat deze hofjonker daarmee ook in de Amsterdamsche koopmanskringen opgang kon maken, spreekt van zelf: de Visschertjes waren wel de rechten om zijn vernuft op prijs te stellen en HOOFT, die vijftien jaar ouder was dan hij en dus alle reden had om zich alleen aanmoedigend en beschermend tegenover den begaafden jongen man te gedragen, schijnt zich door diens prikkelend optreden verjongd te hebben gevoeld en te hebben willen toonen, dat hij in het terugkaatsen van den vernuftsbal voor zijn jongeren vriend niet behoefde onder te doen. Dat behoefde hij dan ook inderdaad niet, want zijne bekendheid met de Fransche en Italiaansche modepoëzie dier dagen had er hem genoeg vertrouwd en ingenomen mee gemaakt, al was bij hem de vernuftsspeling ook meer de kruiderij dan de spijs zelf, zooals zij bij HUYGENS dikwijls was. Ook heeft HOOFT ongetwijfeld in zijn jongen vriend den grooten omvang zijner kennis en de rijpheid van oordeel, ver boven zijne jaren, met bewondering begroet, waardoor al spoedig het verschil in leeftijd tusschen beiden minder werd gevoeld. Overigens heeft juist het poëtisch vernuftsspel van beiden met elkaar, omdat het in hunne dichtwerken vereeuwigd is, misschien wat al te veel den indruk gemaakt van tot de voornaamste kenmerken van den Muiderkring en van den gastheer zelf te behooren, en daarom mogen wij er wel eens met nadruk op wijzen, dat HUYGENS het Muiderslot slechts zeer zelden heeft bezocht.

In 1621 kwam hij er voor 't eerst op een regenachtigen dag en eerst twee jaar later bracht hij er opnieuw een bezoek, maar toen vond hij door de afwezigheid van den Drost het slot als een „onthoofden romp", zooals hij zeide in een gedicht, waarin hij zich over zijne „misluckte Muydsche reyse" beklaagde. Wat te laat had hij zijn bezoek aangekondigd in eenige hexameters en pentameters, die door HOOFT later ook een paar maal gebruikt zijn in vertalingen uit het Latijn, namelijk van Juvenalis' tiende satira en van HUYGENS' satira „Misogamos'. In een Fransch versje had HUYGENS iets vroeger de Sapphische versmaat nagebootst, en zoowel over de mogelijkheid om in moderne talen de quantiteit der classieke verzen in acht te nemen, als over de beteekenis van den klemtoon in het moderne vers werd door beide dichters juist in het

midden van 1623 eene vrij uitvoerige briefwisseling gevoerd, die ons bewaard is gebleven en waaruit wij weten, dat HOOFT de eentonigheid der regelmatige afwisseling van lettergrepen met en zonder klemtoon wat wilde temperen, als verleidend tot kleppenden dreun, terwijl HUYGENS die niet alleen in het Nederlandsch wilde handhaven, maar ook invoeren in het Fransch, ofschoon daarin zoo geheel andere accentregels gelden dan in de Germaansche talen.

Dat is altijd een stokpaardje van HUYGENS gebleven. Nog in 1663 heeft hij — natuurlijk te vergeefs — getracht er Pierre Corneille toe te bekeeren, die zelfs nauwelijks zijne bedoeling schijnt begrepen te hebben en zijn uitvoerigen brief daarover onbeantwoord liet, ofschoon hij in 1645 HUYGENS' lofdichtjes op zijn „Menteur" in de uitgave had opgenomen en zelfs in 1650 zijn „Don Sanche d'Aragon" aan hem had opgedragen. Te onzent heeft de strenge rhythmiek van HUYGENS het gewonnen en is er eerst in het laatst der negentiende eeuw nu en dan weer eens gebruik gemaakt van de grootere vrijheid, die HOOFT op het voorbeeld van de Italianen wilde laten heerschen. Ook ten aanzien van „den middelstuit" of rust na de zesde lettergreep van den alexandrijn, die volgens HUYGENS met een woordeind moest samenvallen, was HOOFT het met zijn vriend oneens: hij meende, dat „meest alle vaersen lam werden", als men dien regel te streng in acht nam, maar zelf zondigde hij er toch zelden tegen en meer en meer begon men dan ook alexandrijnen met andere caesuur af te keuren, zoodat het na de tweede helft der zeventiende eeuw eene zeldzaamheid is, wanneer niet alle alexandrijnen door die aangenomen rust gemakkelijk in tweeën vallen, wat tot eene dreunende voordracht verleidt. Zoo was dan ook de versbouw in den kring van HOOFT een onderwerp van levendige gedachtenwisseling geworden, evenals zinbouw, woordgebruik en spraakkunst.

De taal- en vertaaloefeningen echter moesten in de Lente van 1623 wel ophouden met REAEL's vertrek uit Amsterdam, door HOOFT beklaagd in eene elegie, grootendeels aan Swaentje, REAEL's uitverkorene, in den mond gelegd. Niet lang daarna zouden — niet zooals de oudgouverneur-generaal aan Schreihoek, maar langs anderen weg: met het huwelijkshulkje —

de gezusters VISSCHER scheep gaan en Amsterdam verlaten. Op het Muiderslot toch had de Drost met VONDEL en zijne beide vriendinnen ook den zeeofficier ALLARD JANSZ. CROMBALCH genoodigd, en dáár, in het groen van den slottuin, had zich (naar VONDEL'S „Vechtzangh") deze Dafnis zoozeer door den vleienden Sirenenzang van TESSELSCHA laten vervoeren, dat alleen hare wederliefde zijn leven scheen te kunnen redden. Gehoor gevend aan zijn aanzoek, had zij het overbrengen van „Tassoos heldenstijl", waaraan in den laatsten tijd hare „schrandre sinnen gehangen" hadden, gestaakt, om in het huwelijk eene andere roeping te gaan vervullen.

In Nov. 1623 had de bruiloft plaats, door HOOFT, VONDEL en HUYGENS meegevierd en bezongen. Vooral HOOFT s bruiloftszang was, in deze eentonige en ondankbare dichtsoort, een meesterstuk, waaruit ons de bevallige TESSELSCHA in al hare bekoorlijkheid en begaafdheid voor oogen treedt, en juist niet alleen als kunstenares, maar ook te midden van de kleine zorgen van het dagelijksch leven, altijd bezig met geest of handen, innemend door een vriendelijk woord, opbeurend door een helder lied, en bij dat alles een toonbeeld van bescheidenheid, die nooit, zelfs niet met een enkelen blik, de aandacht op zich trachtte te vestigen. Ongelukkig voor hare vrienden was het bruiloftsfeest tevens een afscheidsmaal: TESSELSCHA moest Amsterdam vaarwel zeggen en zich metterwoon naar Alkmaar begeven.

Alleen overgebleven, volgde de wijze ANNA nog op veertigjarigen leeftijd het voorbeeld harer elf jaar jongere zuster door in Febr. 1624 in het huwelijk te treden met Dominicus Boot van Wesel, zoon van den baljuw en dijkgraaf der toen nog niet lang ingedijkte Wieringerwaard of Nieuwe Zijpe, waarin ook haar vader goederen had bezeten en waarheen zij haar man volgde om er, zooals HOOFT zich uitdrukte, „levend' als begraeven" te worden. Eerst vele jaren later verrees zij uit dat graf, toen zij, vermoedelijk ter wille van hare beide zoons, Roemer en Johan, met haar man te Leiden ging wonen; maar schoon wij nog zeventien kleine versjes van haar kennen, tijdens haar huwelijk door haar gemaakt, 't laatste gedicht in 1646, vijf jaar vóór zij te Alkmaar overleed, als dichteres trad zij sedert haar huwelijk niet meer op den voor-

grond; en al doofde ook HOOFT's „ouwde en openhartighe vrundschap" tot haar nooit uit, slechts eene enkele maal was zij later (in 1640) nog eens de welkome gast aan den disch van den Muiderdrost, die daarentegen, zooals wij later zullen zien, door TESSELSCHADE's altijd gewenscht bezoek herhaaldelijk werd verheugd.

Met haar onderhield hij ook eene geregelde briefwisseling, waartoe reeds terstond na haar huwelijk aanleiding was, daar HUYGENS op hare bruiloft met zijn licht ontvlambaar gemoed verliefd was geraakt op haar nichtje, de blonde MACHTELT, dochter van CORNELIS VAN KAMPEN, en hare bemiddeling met een vroolijk gedicht inriep. Niet wetend, of het bij HUYGENS ernst of jok was, raadpleegde zij HOOFT, die haar zijn raad in dichtmaat toezond. Ook hij was van meening, dat deze Vastaert, zooals hij HUYGENS' voornaam vertaalde, eerst moest vertellen „of hij 't meende of niet". Of hij zich duidelijk verklaard heeft, is ons onbekend; maar reeds in het volgend jaar was Machtelt, „des vrijers wensch, der oudren soete hoop" als eene „blancke lelie in 't midden van de roosen" verwelkt, zooals VONDEL ons meedeelt in een treurdichtje, waaruit wij opnieuw kunnen zien, hoe VONDEL destijds in den kring van HOOFT als vriend was opgenomen.

Dat blijkt ook vooral uit VONDEL's gezelligen omgang met het gezin van Laurens Baeck, die met zijne vrouw, zijne beide zoons en zijne beide dochters den dichter gaarne op zijne hofstede Scheibeek onder Beverwijk ontving en tegelijk daarmee zich zelf en zijn landgoed vereeuwigd heeft. De oudste der beide zoons, Joost Baeck, was in Mei 1623 door zijn huwelijk met Magdalena van Erp HOOFT's zwager geworden. De jongste, Jacob, ondernam het volgend jaar met VONDEL's broeder WILLEM eene academiereis, eerst naar Orleans, waar zij promoveerden, en vervolgens naar Italië, vanwaar de jonge VONDEL, de oogappel zijns ouderen broeders, in 1627 naar het vaderland terugkeerde, doch alleen om er in het begin van het volgend jaar te sterven, diep betreurd door JOOST, die hem — misschien het meest omdat hij behalve Nederlandsche verzen ook Latijnsche schreef — in begaafdheid ver boven zich stelde.

Een vijftal gedichtjes, door VONDEL in dezen tijd gedicht

voor de beide dochters van Laurens Baeck, Catharina en Dieuwertje of Debora, behooren tot de bevalligste poëzie, die wij van hem bezitten, en zijn, behalve het wat mystiek „Christelyck Vryagelied", proeven van schertsende herdersdichten, zooals VONDEL er eerst in den kring van HOOFT en door betere kennismaking met de Italiaansche poëzie, dan hem te voren door de lezing van Tasso's „Gerusalemme liberata" mogelijk geweest was, heeft leeren schrijven.

In lateren tijd treffen wij daarvan nog maar enkele andere voorbeelden bij hem aan, o.a. gedicht ter eere van Catharina en Anna Hinlopen, wanneer hij haars vaders gast was op den Eickhof bij Naarden in 't Gooi en „de getrouwe haeghdis" deze meisjes tegen een adderbeet waarschuwde; of wanneer het prachtig eikenhout — in Amsterdam ver te zoeken — hem den heerlijken „Wiltzangh" ontlokte, het loflied der vrije vogeltjes, die „gerust van tack tot tack vliegend, zaeien noch maeien, maar teeren op den boer en op dranck en kost hun door den hemel verschaft, die in de koelte van het ruischend eickenlof zonder haet en nijt minnen" en levenslang bruiloftvieren. Met dat korte lied was het, dat VONDEL — zoovele jaren later — in den veldzang het toppunt zijner kunst bereikte, omdat hij er den echten natuurtoon der vogels zelf in wist aan te slaan, vrij van iedere gekunstelde manier der modepoëzie.

Dàt de gedichtjes, voor de jonge juffers Baeck gezongen, daarvan geheel vrij zijn, kan niet worden gezegd, maar in hun soort zijn zij voorbeelden van geestige bevalligheid, vooral de „Beeckzang" gericht tot het „Wycker Bietje", Catharina Baeck, die er zoo gezond uitzag, zoo helder uit de oogen keek, zoo „netjes, poezelachtig was en vetjes", zoo „levend, helder, welgedaen", dat zij zeker beter dan „De Haes, de dokter van de Wyck", aan bleeke, kwijnende en zwaarmoedige meisjes de kunst om vroolijk en gezond te leven zou hebben kunnen leeren. Doch ook de „Wyckzangh" en het pastoraal vrijerduet van Corydon en Dianier zijn aantrekkelijke liedjes, evenals de „Stryd of Kamp tusschen Kuyscheyd en Geylheyd", waarin de beide meisjes worden aangespoord om toch niet zoo preutsch tegen alle vrijers te zijn, maar hare hand te schenken aan een wakker jonkman.

Dat laatste gedicht gaf VONDEL in 1624 uit met eene af-

beelding van Scheibeek op den titel, en in het volgend jaar verscheen het nog eens in den bundel „Minneplicht ende Kuysheyts-kamp", die, behalve JOHAN VAN HEEMSKERK'S „Minneplicht of vryagie van Diana en Filandre" naar de Astrée, ook de andere gedichtjes van VONDEL bevat, en verder o.a. een minneliedje voor de „Voogdesse van syn leven" gezongen door den schilder PIETER JACOBSZ. CODDE, een minnezang en een „wiechliedt" van B. VAN HEMERT, eene aubade van LAURENS REAEL, een lied („Hoe krachtigh ick verpijn", enz.) van TESSELSCHA en niet minder dan dertien liedjes van HOOFT; doch de laatste moet ze reeds eenigen tijd te voren hebben afgestaan, want toen de bundel uitkwam, konden die liedjes slechts de diepe smart hernieuwen, waarin het droevig lot hem gedompeld had.

Nadat hij reeds twee kinderen jong had moeten verliezen, was hem in 1623 ook zijn oudste zoontje, de twaalfjarige Cornelis, ontrukt, aan wiens opvoeding hij persoonlijk de uiterste zorg had besteed; maar daarbij had het niet mogen blijven. In 1624 verloor hij niet alleen zijn jongste driejarig zoontje, maar den 6den Juni ook zijne geliefde vrouw, voor wier graf hij deze eenvoudige woorden dichtte, die haar en hem blijkbaar geheel in de grootheid hunner liefde kenmerken: „noit vrouw meer jonst verdiend' en min zich diend' er af". En zoo begon dan voor hem die „naere nacht van benaude drie jaeren", waarin hij zoo eenzaam op het groote Muiderslot achterbleef, troost zoekend in de wijsbegeerte, van den diepzinnigen Montaigne vooral, en in den arbeid, waarvan als rijpe vrucht zijn reeds in 1618 aangevangen geschiedwerk, de *Henrik de gróte. Zyn leven en bedryf*, in 1626 het licht zag.

VERBETERINGEN.

Bl.	XI	reg.	8 v. b.	hem, *lees:* hij.
„	XIV	„	4 v. b.	andere meer, *lees:* andere, meer.
„	XVII	„	18 v. o.	andere, *lees:* anderen
„	XXV	„	14 v. b.	psychische, *lees:* psycho-physische.
„	XXIX	„	10 v. o.	enkele, *lees:* enkelen; andere, *lees:* anderen.
„	XXXIV	„	9 v. b.	de, *lees:* den.
„	XLIV	„	4 v. b.	dactylus, *lees:* anapaest.
„	XLIV	„	6 v b.	anapaest, *lees:* dactylus.
„	XLV	„	13 v. b.	*versi*, *lees: versus.*
„	7	„	6 v. b.	ouden, *lees:* oude.
„	19	„	10 v. o.	den, *lees*: de
„	20	„	12 v. b.	1255, *lees:* 1254.
„	63	„	19 v. b.	Camtimpré, *lees:* Cantimpré.
„	91	„	14 v. o.	1373 tot 1409, *lees:* 1378 tot 1409 of 1417.
„	109	„	13 v. b.	wijf veel, *lees:* wijf was veel.
„	111	„	15 v. o.	conver sende, *lees:* convers ende.
„	146	„	12 v. o.	Wervershoek, *lees:* Wervershoef.
„	165	„	7 v. o.	voor Lier, *lees:* voor Deventer in 1394, voor Lier.
„	170	„	10 v. b.	1444, *lees:* 1441.
„	170	„	16 v. b.	1556, *lees:* 1549.
„	176	„	16 v. b.	groenenden wandelstaf, *lees;* mirakel.
„	187	„	7 v. o.	VII, *lees:* VIII.
„	196	„	3 v. b.	*comoedia*, *lees*: *comedie.*
„	196	„	4 v. b.	*van Homulus. Uitgevallen is:* dat de Hoogduitsche dichter zelf vrij had vertaald uit de vermoedelijk door Christianus Ischyrius van Maastricht in het Latijn geschreven *Comoedia Homulus.*
„	200	„	15 v. b.	de, *lees:* te
„	209	„	8 v. b	kerck, *lees*: berch.
„	213	„	8 v. b.	⊏eest, *lees:* ⊏eert.
„	270	„	18 v. o.	welke, *lees:* welk.
„	308	„	16 v. b.	zich voor, *lees:* zich ook nog niet voor
„	336	„	3 v. b.	Leuven, *lees:* Mechelen.
„	383	„	3 v. b.	*en*, *lees:* en.
„	464	„	19 v. o.	getrokken, *lees:* opgetrokken.
„	484	„	5 v. b.	1613, *lees:* 1611—1613.
„	489	„	19 v. o.	des Batenburgers, *lees:* der Batenborgers.
„	509	„	2 v. o.	waarin, *lees:* waarmee.

INHOUD.

		Blz.
VOORREDE		V
Inleiding		IX
Eerste tijdvak.		
MIDDELEEUWSCHE LETTERKUNDE. 1180—1430		1
I.	Vóór de geboorte der Nederlandsche letteren	3
II.	De eerste beginselen der Dietsche dichtkunst	13
III.	De Frankische ridderromans	21
IV.	De Roman van den Vos Reinaerde	29
V.	De Britsche ridderromans	35
VI.	De Classieke en Oostersche ridderromans	45
VII.	Maerlant en de zijnen als strijders voor waarheid, verlichting en goede zeden	57
VIII.	Kerk en godsdienst in de poëzie	66
IX.	De dichters tegenover de sociale beweging	77
X.	Menestreelen, Zangers en Sprooksprekers	82
XI.	Abele Spelen en Sotterniën	93
XII.	Allegorie en Minnekunst	100
XIII.	De mystiek in lied en proza	106
XIV.	Leering en stichting in proza	112
Tweede tijdvak.		
DE REDERIJKERS. 1430—1580		121
I.	De 15de eeuw een bloeitijd der kunsten	123
II.	Het wereldlijk lied	131
III.	Geestelijk lied en proza	143
IV.	De prozaromans	151
V.	De oorsprong der Rederijkerskamers	159
VI.	Mysterie- en Mirakelspelen	166
VII.	Karakter en beteekenis der Rederijkerskamers	175
VIII.	Het Rederijkerstooneel	187
IX.	Landjuweelen, haagspelen en refereinfeesten	200
X.	Matthijs de Castelein als verpersoonlijking der rederijkerij	209

Blz.
XI. De letteren in de eerste jaren der Kerkhervorming... 220
XII. Anna Bijns als kampioen voor de Kerk.............. 229
XIII. De rederijkers in hun strijd tegen de Kerk........... 235
XIV. De letteren bij het begin van den Opstand........... 241
XV. Philips van Marnix van St. Aldegonde............... 251
XVI. De Geuzenlitteratuur............................... 257

Derde tijdvak.

De Bloei der letteren. 1580–1680......................... 265
I. Karakter der Renaissance........................... 267
II. Eerste vertalers en navolgers der classieken............ 278
III. De invloed van Ronsard en de Pleiade................ 291
IV. Karel van Mander en zijn kring...................... 302
V. De Leidsche woordvoerders der Renaissance............ 314
VI. De strijd voor de Nederlandsche taal.................. 328
VII. De Eglentier te Amsterdam onder de leiding van Spieghel en Visscher.................................. 339
VIII. De Eglentier onder Hooft's leiding................... 353
IX. Het classieke treurspel: Hooft en Coster............... 364
X. Het herdersspel: Hooft en Rodenburg.................. 383
XI. De tragi-comedie: Bredero en Starter................. 395
XII. De kluchten en blijspelen: Coster, Bredero, Hooft..... 404
XIII. Het lied van Bredero, Starter en anderen............. 421
XIV. Het Minnelied van Hooft........................... 440
XV. De Eglentier in bloei en in strijd..................... 450
XVI. De Duytsche Academie onder Coster's leiding......... 464
XVII. De Brabantsche kamer te Amsterdam.............. 482
XVIII. Vondel's leerjaren.................................. 494
XIX. Hooft's vriendenkring tot 1624....................... 503
Verbeteringen....................................... 517